

el vademécum de la ciudad
París y Barcelona en las guías y descripciones urbanas
1750 - 1920



tesis doctoral
carmen rodríguez pedret
Barcelona, 2017

el vademécum de la ciudad
París y Barcelona en las guías y descripciones urbanas
1750 - 1920

tesis doctoral

Carmen Rodríguez Pedret

directora

Dra. Marta Llorente Díaz

Programa de doctorado Teoría y Historia de la Arquitectura

Departament de Teoria i Història de l'Arquitectura
i Tècniques de la Comunicació

Universitat Politècnica de Catalunya

Barcelona, 2017

A Ignacio, Martina y Berta, por las horas robadas.

Y a mis padres, por supuesto.

Sumario

AGRADECIMIENTOS	7
PARTE 1. EL VADEMÉCUM DE LA CIUDAD	9
<i>Las guías y descripciones urbanas: algunas razones para una lectura crítica</i>	11
Capítulo 1.1 La descripción de los lugares: cuadros, listas e inventarios	49
Capítulo 1.2 Señales en el camino: itinerarios, inscripciones, prescripciones	85
Capítulo 1.3 Reglas y normas: las guías en el universo de la literatura práctica	105
 PARTE 2. PARÍS. LA CIUDAD CONTEMPLADA COMO ESPECTÁCULO	 127
Capítulo 2.1 La mística del mirador: el mundo a vista de pájaro	135
Capítulo 2.2 El mercado de la nostalgia: evocaciones de la ciudad histórica	163
Capítulo 2.3 En las entrañas de la ciudad: interferencias entre las guías y las fisiologías literarias	181
Capítulo 2.4 Los ojos insaciables: habitantes, turistas y otros individuos pululantes	213
 PARTE 3. BARCELONA. LA INVENCION DE LA CIUDAD MODERNA	 249
Capítulo 3.1 La construcción pragmática del espacio urbano	253
Capítulo 3.2 La antigua Barcelona: crónica de una desaparición	289
Capítulo 3.3 En la incierta ciudad: primeras visiones del Ensanche	309
Capítulo 3.4 La ciudad enmascarada: retrato en sepia de los barceloneses	327
 EPÍLOGO	 359
 BIBLIOGRAFÍA	 365
 ILUSTRACIONES	 403

Agradecimientos

Una tesis de tan largo recorrido como la que se presenta guarda las huellas de algunas buenas compañías, de sabios consejos y muchas dosis de paciencia hacia quien la suscribe.

Como no podía ser de otro modo, agradezco a Marta Llorente haber recorrido el camino a mi lado, ya no sólo como directora de la investigación sino, especialmente, como amiga, combatiendo mi terquedad y mi desaliento con su generosidad y su cariño.

También me siento en deuda con las personas con las que he compartido proyectos de investigación y con quien espero seguir compartiendo retos futuros, como Mónica Aubán, Pedro Azara, Sandra Bestraten, Carlos Bitrián, M. Dolors Calvet, Ricard Gratacòs, Pau Pedragosa y Olga Pons. Siempre estaré agradecida a Maurici Pla porque nunca dejó de insistir para que terminara la tesis de una vez por todas.

Quiero agradecer la confianza que depositaron en mí Juan Calatrava, Marisa García, Nadia Fava, Ramon Grau y Antonio Pizza, alentando mi proyecto y dándome la oportunidad de hacerlo público en algún momento del proceso. Una gratitud que se extiende a los compañeros del Department de Teoria i Història de l'Arquitectura de la UPC, el lugar al que llegué de la mano del profesor Ignasi de Solà-Morales y donde la tesis comenzó a ser algo más que una posibilidad.

A Encarna Bayona y Luz Soro debo agradecerles su paciencia y disposición a la hora de resolver mis dudas burocráticas.

Toda mi gratitud hacia Júlia Viñeta y Manel Clemente, llegados al final del camino pero imprescindibles para hacer legible el texto con su preciso trabajo de diseño y maquetación.

Esta tesis es el resultado de la complicidad incondicional de algunos compañeros de viaje que lo son también de vida, como Mónica Cruz, Ramon Rispoli, Celia Marín y Neus Vilaplana. Sin ellos, yo nunca habría llegado hasta aquí.

Barcelona, agosto de 2017

Parte 1. El vademécum de la ciudad

“¿Sabes quién mató al hada? ¿Quién apagó la luz? ¿Quién cambió por la pálida noche los vivos colores, las figuras en movimiento, las divertidas escenas que tanto gustaban al ojo encantado? Son los itinerarios [=las guías de viaje]. Léelos y estarás perdido. Todo te será familiar con antelación: la ciudad, el habitante, el muelle, la catedral. Todo te habrá sido traducido por adelantado en una innoble prosa, en ingrata y estúpida realidad, mezclada con los pesos y medidas, adornada con el precio del dinero. Antes de llegar, ya lo sabrás todo de memoria, y, al volver a casa, ya no sabrás nada nuevo. Más vívida impresión, nueva, espontánea; más entusiasmo por las posibles lagunas, más espacio para los recuerdos, más capacidad para la admiración; sabes lo justo, y por lo que dicen los expertos, lo que puede alquilarse y lo que no, lo que es sublime, o lo que es mezquino. He aquí este docto aburrido que, con un librito en la mano, mira y anota, en vez de ser aquel viajero que aprende con curiosidad, que observa con diversión (...) Huye, pues, de los itinerarios, huye de los cicerone; todos estos productos industriales sólo intentan hacer callar el encanto de la charla y vender en su lugar tonterías sin sentido”.

Rodolphe Toepffer. *Viaje a Venecia*, 1842.

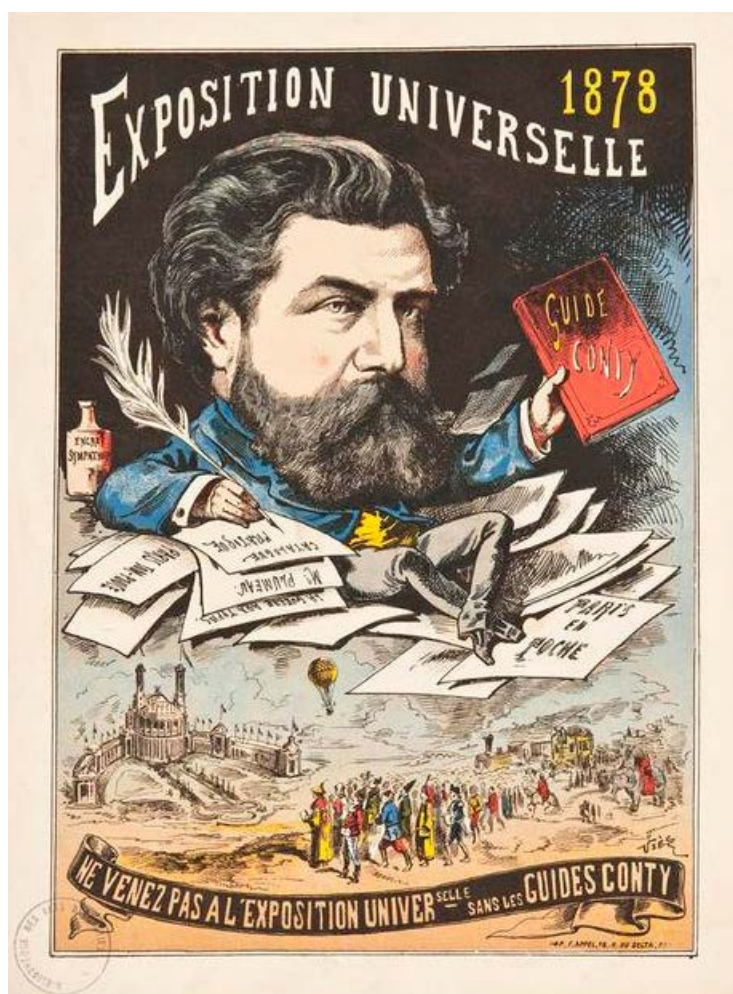


Fig. 1 Uzès (pseudónimo de Achille Lemot). “No vengáis a la Exposición Universal sin las Guías Conty”, 1878. Reclamo publicitario con la caricatura del editor, Henry Conty, y del público que acudía al Palacio del Trocadero desde todos los rincones del mundo.

Las guías y descripciones urbanas: algunas razones para una lectura crítica

“Las historias sin palabras del mercado, del vestido, de la vivienda o de la cocina cincelan los barrios con ausencias; trazan memorias que carecen de lugar: infancias, tradiciones genealógicas, acontecimientos sin fecha. También ése es el trabajo de los relatos urbanos. En los cafés, en las oficinas, en los edificios, los relatos insinúan espacios diferentes. (...) Hacen que la ciudad sea “creíble”; la hacen experimentar una profundidad desconocida para inventariar; la abren a destinos viajeros. Son las llaves de la ciudad: dan acceso a lo que ésta es, una visión mítica, una mitología”.

Michel de Certeau-Luce Giard. *La invención de lo cotidiano*, 1980.

No hay ciudad inmune a las palabras y las imágenes que la describen y la representan, que la explican y la dan a conocer. El perfil público de un lugar depende de todas las representaciones que abordan sus diversas realidades y, a la vez, es extremadamente vulnerable a la fuerza del entramado iconográfico con el que reconocemos a las comunidades habitadas. Una misma red de correspondencias enmaraña nuestra experiencia y la memoria que atesoramos de un lugar. Y, así, la ciudad nunca es una sola; no es únicamente la que recorremos, la que sufrimos o admiramos: es también la que leemos, la que recordamos e, incluso, la que imaginamos.

El avance de la industrialización, a finales del siglo XVIII, trajo consigo la radical renovación del imaginario urbano¹. Las ciudades dejaron de ser un nombre o un punto en el mapa para ser algo más: extensas taxonomías de espacios y servicios sobre las que se constituiría una fisonomía hecha a la medida de las aspiraciones de la sociedad moderna. De entre todas las formas de expresión destinadas a registrar las mil caras de la ciudad, probablemente fue la literatura la que puso el mayor empeño en captar su carácter, modelando los espacios y los habitantes a la medida de los avatares de ficción. De algún modo, la novela hizo suyo el camino indisociable que recorren las ciudades y sus relatos: era el acto de posesión de un mundo y la promesa de su visibilidad, aunque sólo fuera como ambientación de las historias que alimentaban los sueños de tantos seres humanos. Pero no solo la literatura centró su

¹ Este trabajo asume la definición de imaginario urbano propuesta por la profesora Marta Llorente en su libro *La ciudad: huellas en el espacio habitado*: “El campo de datos de la representación urdido con los filamentos de la experiencia particular y real, y que en conjunto constituye lo que es para cada quien la ciudad”. El término designa “la representación de la ciudad que se construye para el sujeto en la vida cotidiana”. Llorente, M. “Literatura y ciudad: la escena urbana como horizonte de representación”. *La ciudad: huellas en el espacio habitado*. Barcelona: Acantilado, 2015; p. 343.

interés en la ciudad. La metrópolis se convirtió en el principal asunto de los medios artísticos, como sucedió con el giro de la pintura hacia la realidad y con la irreversible aparición de la fotografía. Mientras las antiguas comunidades se descomponían y se rehacían sin remisión, como un gran palimpsesto dispuesto constantemente a nuevas grafías², el territorio que se expandía y rompía los límites conocidos se revelaba como un escenario enigmático, reclamando el derecho a ser nombrado, con un lenguaje inédito y preciso, y exhibiendo, impudicamente, su rabiosa actualidad. Razones más que suficientes para que se multiplicaran los relatos que, de una manera u otra, estaban destinados a reescribir la ciudad y a contener sus expectativas futuras. En alguna encrucijada de este camino, existió un lugar para las guías y descripciones urbanas; unos productos que, como el arte y la ficción, dirigían su atención hacia aquel territorio inescrutable que crecía sin medida. Pero no se trataba únicamente de acompañar los progresos de la civilización o de registrar las alteraciones espaciales; cada una de las circunstancias que afectaban a la ciudad y a los numerosos seres humanos que a ella unieron su existencia fue asumida por un caudal de voces y miradas cuyo empeño era captar la imagen más completa de aquel escenario fugaz del cual nunca más sería posible ofrecer una única foto fija.

Hay una ciudad que comparece cuando es descrita y no es la que habitamos ni la que visitamos, aunque su presencia condiciona nuestra experiencia y nuestro acervo común, impidiendo cuestionar cuál es la verdadera y cuál la que hemos heredado a través de tantos ojos ajenos y tantas palabras prestadas. Como sucede en nuestros recorridos habituales, con la asombrosa monotonía de unos mismos desplazamientos atenazados por las cláusulas de la vida diaria, en las guías turísticas el descubrimiento de una ciudad está sujeto a unas condiciones muy precisas y a una inercia que rara vez ponemos en duda. Por eso, todavía hoy, estas publicaciones siguen siendo un instrumento inapelable para el conocimiento de un lugar. Pero no es en la inmediatez sino en la perspectiva del tiempo desde donde la guía alumbra nuestra relación con la ciudad. La distancia carga de verdades al relato y, más allá de lo que cuenta o no, de lo que muestra y oculta, lo transforma en una lente privilegiada para estudiar la historia de la fabricación de los valores, los códigos e imágenes que se adhieren a cada lugar. Sólo la lejanía ayuda a comprender hasta qué punto las guías revelan cómo se han pensado y descrito las ciudades, cómo han sido representadas y percibidas, cómo se han regulado y se han distribuido.

² Sobre la idea del territorio como construcción, artefacto y producto de la actividad humana, ver Corboz, André. "Le territoire comme palimpseste". *Diogenes* 121; janvier-mars 1983; pp. 14-35; traducción castellana: "El territorio como palimpsesto". Martín, A. (ed). *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*. Barcelona: edicions UPC; 2004; pp. 25-34.

Más que del objeto contemplado, las guías hablan acerca de quien mira y de cómo mira la ciudad. La tesis se enfrenta a este prisma singular, con el fin de identificar la creación y la persistencia de ciertas visiones y recorridos, de detectar cómo han cambiado los puntos de vista y de tomar conciencia de la arbitrariedad de algunas centralidades o marginalidades que, sin embargo, asumimos como parte de una herencia común. En esta historia, la guía no es un simple instrumento de mediación sino un dispositivo de producción de imágenes; un discurso, programado con precisión, para trasladar la idea de un escenario, modélico y ordenado, del que expresa la solidez de las estructuras de poder mientras elude toda sospecha de conflictividad. Esta condición productiva del discurso es inseparable de las normas que instituye, de los espacios y monumentos que disemina, de los desplazamientos que impone y de la imagen que un lugar aspira a construir de sí mismo. En la ambigua relación que una guía mantiene con un determinado entorno social encontramos razones más que suficientes para reivindicar su singularidad y para explicar "otra" historia de la cultura urbana moderna, hecha de activa filtración ideológica, de enseñanza y convencimiento y de intensiva tutela hacia el público lector³. Aunque la legitimidad del producto radique en su función orientativa como *vademécum*⁴, una guía es mucho más que un simple instrumento de viaje o una "lectura práctica de la historia de la ciudad"⁵. Su doble dimensión, como producto de factura enciclopédica –a través de la recopilación sistemática de toda clase de información- y como representación selectiva de los espacios y los habitantes, permite reivindicar el valor de una fuente, todavía marginal y, sin embargo, abierta a múltiples interrogantes. Tampoco hay que olvidar que estamos ante un producto extremadamente frágil respecto a las mutaciones espaciales, sociales, políticas y culturales; un relato, siempre inacabado e imperfecto, cuya limitada vigencia obliga a asumir la caducidad de unos contenidos que varían "en función de las evoluciones materiales del espacio al que la guía se refiere y también en función de unos criterios de orden, de "representación", de este espacio"⁶. Por eso, cualquier estudio en torno

³ Acerca del carácter prescriptivo de la guía: Assoun, Paul-Laurent. "L'effet Baedeker": note psychanalytique sur la catégorie de guide de tourisme". *In Situ*. 15/2011.

⁴ Vademécum. Del lat. vade 'ven', 'camina' y mecum 'conmigo'. 1. m. Libro de poco volumen y de fácil manejo para consulta inmediata de nociones o informaciones fundamentales-. Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>

⁵ Roncayolo, Marcel. "Les guides comme corpus de la connaissance urbaine". *In Situ*. 15/2011; p.2.

⁶ Milliot, Vincent. "L'espace parisien dans les guides imprimés de large circulation (XVI-XVIII siècles): une archéologie de la lecture des guides urbains?". Chabaud, G./Cohen, E./Coquery, N./Penez, J. (eds). *Les Guides Imprimés du XVI au XX siècle. Villes, paysages, voyages*. París: Belin, 2000; p. 67. Gilles Chabaud entra en la cuestión, considerando que "su génesis, su definición histórica y el aumento de su producción editorial, lejos de constituir un fenómeno monolítico, son cuestiones problemáticas"; ver "Pour une histoire comparée des guides imprimés à l'époque moderne". Chabaud, G./Cohen, E./Coquery, N./Penez, J. (eds). *Op. Cit.*; p. 642.

a este documento exige una cierta cautela, pues su vulnerabilidad es directamente proporcional a la de los objetos que representa.

La condición perecedera del producto no debe obstaculizar la posibilidad de plantear una serie de variables interpretativas: si admitimos que una guía puede ser leída como documento de historia urbana, también podemos plantear la posibilidad de proponer una lectura crítica de sus contenidos y abordarla como una crónica de la dominación del espacio, como un singular retrato social o como uno de los lugares en los que la ciudad comparece en la palabra. La transversalidad de las guías y descripciones urbanas es uno de los incentivos de la presente investigación, así como la interpretación de un discurso que condensa las diversas dimensiones de la existencia urbana y, a la vez, es un recurso ideal para invocar “la historia y la sociedad, las tierras y la gente”⁷

Seguimos un camino hollado previamente, con la cercana presencia de quien dirige esta tesis, la profesora Marta Llorente y su particular mirada sobre la ciudad, las imágenes y las formas de representación “que gravitan sobre nuestra forma de comprenderla y vivirla”⁸. Sin su audaz interpretación de los espacios y las historias que surgen a través de las palabras y sin sus estudios sobre la literatura y la poesía como instrumentos para la comprensión del mundo habitado, este trabajo hubiera sido muy distinto o, quizás, nunca hubiera sido. Con su aproximación a la gran ciudad que “se hace visible en la imagen y en la palabra”, transformada en “objeto de representación” (...) y “contemplada, por primera vez, como espectáculo...”⁹, Marta Llorente ayudó a dar forma a un proyecto que, en principio, tenía pocas posibilidades de prosperar. Seguramente, ella no sea del todo consciente del efecto que tuvieron sus palabras para dar el impulso definitivo a una tesis a la que le faltaba, más que nada, una buena dosis de dedicación y otra de confianza:

“Cada uno de los medios que ha recreado la idea de ciudad como representación merece una consideración independiente. Para cada uno de ellos, se perfilan distintas maneras de comprender la ciudad, aunque las formas de representación establecen puentes entre sus distintos lenguajes; dan lugar a superposiciones y contaminaciones mutuas que, ante el objeto de la ciudad, son esenciales”¹⁰.

Marta Llorente abrió la puerta a la posibilidad de estudiar las guías a partir de su doble condición productiva y representativa y de su carácter de encrucijada

⁷ Schlögel, Karl. *En el espacio leemos el tiempo. Sobre Historia de la civilización y geopolítica*. Madrid: Biblioteca de Ensayo Siruela, 2007; pp. 261-262. Edición original: *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. Munich-Viena: Carl Hanser Verlag, 2003.

⁸ Llorente, M. “Literatura y ciudad: la escena urbana como horizonte de representación”. *Op. Cit.*; p. 341.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Llorente, M. *Op. Cit.*; p. 342.

de conocimientos diversos. Bajo su dirección y en el marco de un proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, propuse realizar una primera lectura topográfica de las estructuras, los contenidos y el lenguaje que confluyen en las guías y descripciones urbanas, con la intención de detectar los contrastes y las afinidades con otros medios de representación y de recomponer el significado de las palabras que apelan a la ciudad, que evocan los lugares y la vida que en ellos transcurre¹¹. El singular carácter del discurso decidió las condiciones de un estudio que podría haber sido parcial si sólo hubiera acudido al auxilio de los datos históricos o si hubiera buscado respuestas únicamente en la toponimia. Porque, más allá de identificar el sentido de las palabras que nacen, crecen, envejecen y mueren en las descripciones de la ciudad, se trataba de penetrar en las entrañas del relato, atendiendo a su condición híbrida y a las derivas de significado de los términos que han nombrado el fenómeno urbano a lo largo del tiempo. Al detectar las mutaciones y los desplazamientos de sentido, pudimos recobrar una historia, llena de luces y sombras, que habla de la fortuna, la vigencia y la decadencia de las palabras que nombran la ciudad y de su dependencia respecto a las sucesivas convulsiones sociales y territoriales. La ausencia de claridad genética del objeto de estudio condicionó el carácter de la investigación y decidió, sin duda, el destino de la presente, cuya intención es analizar un conjunto más amplio de descripciones y guías urbanas ya no sólo como medios de representación sino como la respuesta a la exigencia de distinguir las particularidades de un lugar y de cumplir con la demanda de los intereses que condicionan lo que es, lo que quiere ser y la imagen que modela de sí mismo.

En este trabajo resuenan muchas voces, algunas procedentes de los estudios culturales y de la historia de las formas materiales de producción y recepción, de las ideas que vehiculan, de sus ritmos y fluctuaciones. El itinerario tiene dos paradas ineludibles en la obra de los historiadores franceses Michel de Certeau¹² y Roger Chartier, quienes abrieron nuevas perspectivas de análisis sobre las formas de apropiación cultural y la trascendencia pública de los objetos, con el estudio de las prácticas, los usos y el consumo como procesos condicionantes de un determinado contexto social. En este trabajo, la noción de apropiación es una cuestión esencial para abordar el impreciso territorio de la cultura popular, asumiendo de antemano la cautela de Chartier acerca de los dos modelos limitados y dominantes de interpretación: el primero, enfrentado

¹¹ Los resultados del proyecto de investigación “Topología del espacio urbano contemporáneo: revisión crítica de los instrumentos teóricos y de intervención de la arquitectura” (HAR2009-11392), han sido publicados en: Llorente, Marta (coord.). *Topología del espacio urbano. Palabras, imágenes y experiencias que definen la ciudad*. Madrid: Abada editores, 2014.

¹² Certeau, Michel de/ Giard, Luce. “Una visión mítica de la ciudad”. *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*; México: Universidad Iberoamericana, 1999. Edición original: *L’Invention du quotidien 2: Habiter, cuisiner*. Paris: Gallimard, 1980.

al etnocentrismo cultural y proponiendo un acercamiento al producto popular “como un sistema simbólico, coherente y autónomo”; y el segundo, “ávido de remarcar la existencia de relaciones de dominación que organizan el mundo social, (*que*) percibe la cultura popular en sus dependencias y sus carencias en relación a la cultura de las clases dominantes”¹³. La observación nos alerta de los riesgos de perpetuar una eterna fractura que, a juicio de Chartier, sólo podrá ser superada si situamos “en el centro de una aproximación cultural histórica la noción de apropiación”¹⁴, con el fin de estudiar las prácticas y los usos de unos mismos textos, modelos y códigos. Se trata de una idea que ayuda a reforzar la voluntad de la presente investigación de comprender la incidencia pública de las fuentes estudiadas desde una perspectiva crítica, para inscribirlas en el conjunto de documentos que “sólo pueden limitarse a ser representaciones de la lectura; (...) representaciones normativas de las prácticas de leer y escribir en manuales, calendarios, (...) o almanaques destinados a un mercado “popular””¹⁵. La estrategia de Chartier es compartida por otros autores, como T. Hankins y R. Silverman, quienes han estudiado el papel de los instrumentos y los dispositivos pseudocientíficos de los siglos XVII y XIX con el fin de desvelar las relaciones entre ciencia y magia, arte, música, literatura y ciencia natural y con la convicción de que es en la “penumbra de los márgenes, en esas caras ocultas del poliedro cultural, (...) donde normalmente se encuentran los vínculos, las conexiones entre los diferentes intereses personales e institucionales, y entre la denominada “cultura de élite o instruida” y la siempre evasiva “cultura popular”. Son, precisamente, esas caras ocultas, las que permiten “dar verdadera intensidad a la vida cotidiana del pasado, las que muestran las relaciones y los múltiples caminos de ida y vuelta entre los diferentes grupos sociales, entre lo que hemos denominado culto y lo popular, devolviéndonos una imagen más cabal de la frágil permeable frontera cultural que los separa, siempre imposible de cartografiar”¹⁶.

En los imprecisos límites que enmarcan la investigación, uno de los principales ámbitos de referencia es el de los estudios literarios que abordan el significado y la función iconográfica de los relatos que hablan de la ciudad, con el fin de identificar sus interferencias con otras formas de expresión. En este sentido, ha sido especialmente esclarecedor el trabajo del profesor Philippe Hamon acerca de la descripción literaria

¹³ Chartier, Roger. “Cultura popular”: retorno a un concepto historiográfico”. *Manuscripts* 12, Barcelona: gener 1994; pp. 46-62.

¹⁴ Chartier, R. (1994). *Op. Cit.*; pp. 50 y 51; y Chartier, Roger. *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XVIe-XVIIIe siècle)*. París: Albin Michel, 1996; p. 13. Su propuesta para elaborar una historia de las lecturas y de los lectores se articula sobre la historicidad de los modos de utilización, comprensión y apropiación de los textos; en Chartier, Roger/Cavallo, Guglielmo (eds). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus, 1998; p. 27.

¹⁵ Chartier, R. (1994). *Op. Cit.*; p. 56.

¹⁶ Hankins, Thomas L.-Silverman, Robert, J. *Instruments and the imagination*. New Jersey: Princeton University Press, 1995; p. 13.

y de la contaminación entre el realismo, las exposiciones y la arquitectura del siglo XIX¹⁷. Esta vía de interpretación continúa en otros autores, como Dominique Kalifa, de quien tomamos prestada la intención de abandonar “los contenidos y las representaciones manifiestas para poner el acento sobre las formas materiales propuestas al público, sus ritmos de reproducción o de difusión, esforzándose en señalar aquello que, en la materialidad o en la dinámica de su circulación, puede influir o no en los patrones de consumo, señalando de esta manera las permanencias y las discontinuidades, las recomposiciones o los puntos de fuga cuya imbricación traduce la complejidad de las evoluciones culturales del siglo”¹⁸. La atención a la circulación de las ideas y a la contaminación entre distintas formas de expresión coincide con el ámbito, mucho más cercano, de la historiografía del arte, la arquitectura y la ciudad, representado por los estudios del catedrático Juan Calatrava y su esfuerzo por abrir territorios de exploración común con los textos literarios¹⁹.

Otro de los incentivos de la tesis ha consistido en identificar el lugar que ocupan las guías y descripciones urbanas en el interior de lo que Roger Chartier define como el “conjunto de prácticas múltiples y enmarañadas, guiado por el deseo de la utilidad común, que intenta una nueva gestión de los espacios y las poblaciones, cuyos dispositivos (intelectuales, institucionales, sociales, etc.) imponen una completa reorganización de los sistemas de percepción y organización del mundo social”²⁰. Las palabras del historiador remiten, de manera inevitable, a las dinámicas, los espacios y los discursos que Michel Foucault emplazó en el centro de su historia de los mecanismos del control social. Por esta razón, la obra del filósofo es una referencia indispensable para justificar el abordaje de las fuentes estudiadas como parte del “conjunto resueltamente heterogéneo que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, brevemente, lo dicho y también lo no-dicho; éstos son los elementos del dispositivo”. Más allá de la identificación de un determinado dispositivo, Foucault advertía de la necesidad de percibir la “red que se establece entre estos elementos” para reconocer su función dominante, pues el dispositivo “está siempre inscrito en un

¹⁷ Nos referimos a los siguientes estudios de Philippe Hamon: *Expositions. Littérature et Architecture au XIX^e siècle*. París: Editions José Corti, 1989; *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes: une anthologie*. París: Mácula, 1991; *Du descriptif*. París: Hachette Education. Collection Recherches Littéraires, 1993; e *Imageries, littérature et image au XIX^e siècle*. París: Éditions José Corti, 2001.

¹⁸ Kalifa, Dominique. “L'ère de la culture-marchandise”. *Revue d'histoire du XIX^e siècle* 19; 1999; p. 2.

¹⁹ Calatrava, Juan /González, José Antonio (eds). *La ciudad. Paraíso y conflicto*. Madrid: Abada editores, 2007 y Calatrava, Juan /Nerdinger, Winfried (eds). *Arquitectura escrita*. Madrid: Ministerio de Cultura-Círculo de Bellas Artes, 2010.

²⁰ Chartier, R. *Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*. Madrid: Cátedra, 2000; p. 26.

juego de poder”²¹. Con Foucault, la historia de los dispositivos de control se encarnó en el panóptico como la culminación del “sueño ilustrado de la transparencia”, la “imagen ideal del sueño de las ciencias sociales y de la sociedad como un conjunto de individuos perfectamente contados, pesados y medidos, sin márgenes de error ni variables aleatorias”²². Es ésta una visión que trasciende el cerco del panóptico para llegar a otros lugares y mecanismos de control perceptivo, como las revistas a las tropas, los miradores, los minaretes, los púlpitos, las cátedras y los estrados; en definitiva, los espacios de vigilancia, castigo y clasificación:

“En la torre del panóptico se unen el poder y el saber; el centinela que guarda los presos hacinados se ha transformado en el sabio inspector que los clasifica, los estudia, los observa, los “trata” técnicamente, en especial disponiendo el espacio donde deben situarse, espacio vigilado pero también espacio, de convivencia, de trabajo, de instrucción y de ocio y afectos”²³.

La noción del dispositivo de Foucault es revisada periódicamente por otros ensayistas, como Giorgio Agamben, quien la actualiza y la adapta a la transformación radical que vive nuestro siglo actual:

“...llamaré literalmente dispositivo a cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes. No solamente las prisiones, los manicomios, el panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas, las medidas jurídicas, etc., cuya conexión con el poder es en cierto sentido evidente, sino también el lápiz, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarrillo, la navegación, las computadoras, los móviles y – por qué no – el lenguaje mismo, que es quizás el más antiguo de los dispositivos, en el que hace miles y miles de años, un primate –probablemente sin darse cuenta de las consecuencias que se seguirían– tuvo la inconsciencia de dejarse capturar”²⁴.

²¹ Foucault, Michel. *Dits et écrits (1954-1988)*. Tome III: 1976-1979. Paris: Gallimard. Collection Bibliothèque des Sciences humaines, 1994; p. 299.

²² Miranda, María Jesús. “Bentham en España”, en Bentham, Jeremy. *El panóptico*. Madrid: La Piqueta, 1980; p. 135.

²³ Miranda, M^a J. *Op. Cit.*; p. 131 y 134. Siguiendo a Foucault, Tony Benett ha estudiado el “complejo expositivo”, formado por las instituciones involucradas en la “transferencia progresiva de objetos y de cuerpos, desde el espacio encerrado del dominio privado en el que habían sido previamente expuestos (...) hasta una arena pública en la que se inscribían y difundían los mensajes del poder (...) hacia la sociedad”; en Bennet, Tony. “The exhibitionary complex”. *New Formations*, number 4. Spring, 1988; p. 74 y 80. Al contrario que los lugares de vigilancia y castigo, el complejo expositivo no se basa la acción punitiva sino en la seducción, la persuasión y el convencimiento; en su habilidad para organizar y coordinar la cultura material y “producir un lugar para la gente en relación a este orden”.

²⁴ Agamben, Giorgio. *Che cos’è un dispositivo*. Roma: Nottetempo, 2006. Edición consultada: *Che cos’è il contemporaneo e altri scritti*. Roma: Nottetempo, 2010, pp. 4-21.

Ambas interpretaciones señalan el camino hacia una lectura crítica de las guías y descripciones urbanas para considerar su función como dispositivo regulador de la visión, la movilidad y el comportamiento de la gente en la ciudad. Esta atribución normativa se inscribe, como en el caso del panóptico, en la segunda mitad del siglo XVIII, una época obsesionada por la vigilancia, la síntesis y la medida y por la instauración de toda clase de reglas para controlar los espacios y los hábitos de la población. El despliegue de las numerosas técnicas de registro y clasificación de los seres humanos y de los espacios que ocupaban, seguía la lógica de una organización racional similar a la que emprendieron las ciencias naturales y el enciclopedismo moderno, con la manía por acumular, inventariar y exhibir el universo material, por reproducir el mundo en toda su extensión, por medirlo y cuantificarlo y por encuadrar la diversidad en un sistema único de figuras y escenarios²⁵. La historiografía ha insistido en el empeño ilustrado por fomentar la universalidad de los saberes humanos y, sin embargo, ha desatendido las innumerables secuelas que modelaron el enciclopedismo popular a lo largo del siglo XIX. Porque fue precisamente en el paisaje inédito de la difusión masiva donde se desarrolló el mercado de las publicaciones que describían el mundo, satisfaciendo la demanda de productos que permitían ahorrar el tiempo y la energía que requería cualquier proceso de aprendizaje. El conocimiento más inmediato era el valor que proclamaban los editores cuando promocionaban sus colecciones enciclopédicas y detallaban las ventajas que obtendría el lector: la “gran economía de tiempo en sus investigaciones y estudios, el medio de leer más y mejor, con más método y fruto; hacerle las ciencias más accesibles...”²⁶. Era la misma premura que afectaba a la producción de las guías urbanas, de los “discretos auxiliares” y los “pequeños libros, escritos para los visitantes (...) que, no disponiendo de mucho tiempo y debiendo evitar carreras inútiles, quieren sin embargo ver aquello que es esencial”²⁷. La información más sintética y amena era el signo de modernidad de unos libros que vendían eficacia y que los editores recomendaban con el argumento de que el lector poseería “una guía verdadera, un libro que oriente con claridad, que conduzca del territorio a los objetos más interesantes, que proporcione las indicaciones indispensables”²⁸.

²⁵ Mientras las clasificaciones empíricas agrupaban los seres vivos según el orden alfabético, el tamaño, la relación con el hombre y los astros, la calidad, el uso o la virtud, la clasificación racional fundó su moderna autoridad en los caracteres surgidos de la organización de una parte o de la estructura general de los objetos; en Matagne, Patrick. “Classification en Biologie”. *Dictionnaire du XIXe siècle européen*. París: PUF, 1997; pp. 248-250.

²⁶ “Prospectus”. *Revue Encyclopédique ou analyse raisonnée des productions les plus remarquables dans la littérature, les sciences et les arts*. París: Badouin Frères, 1819; p. 10.

²⁷ Comas Galibern, José. “Al lector”. *Guía del viajero en España. Itinerario artístico y pintoresco por la Península Ibérica* Barcelona: Imprenta y Librería Religiosa y Científica del heredero de D. Pablo Riera, 1881; p. V.

²⁸ “Aux visiteurs de l'Exposition”. *Paris-Exposition. Soixante centimes. Avec 34 plans donc deux en couleurs. Champ de Mars & Trocadéro. Esplanade des Invalides*. París: Armand Colin et. Cie, éditeurs, 1889; s/p.

La historia de la divulgación popular es todavía marginal, a pesar de que nos hable de las expectativas de aprendizaje de la población, del crecimiento de los canales de difusión y de la fortuna y decadencia de unos productos efímeros, emplazados en la frontera de la instrucción y el entretenimiento²⁹. La carencia de una línea precisa de investigación conduce necesariamente hacia unos ámbitos de estudio que no son el propio, especialmente los que guardan relación con el ocio, el consumo y el universo de la distracción masiva y con una historia de la visión a la que todavía le queda mucho por decir³⁰. En esta dirección, ocupa un lugar destacado *El largo viaje del iconauta. De la cámara oscura de Leonardo a la luz de los Lumière. Por un mapa europeo del navegar visionario* (1997), la obra del historiador del cine Gian Piero Brunetta en la que rehabilita una parte de nuestra memoria visual, reconstruyendo las redes de circulación de las vistas y grabados del siglo XVIII y los vínculos que, hasta hoy, han unido a los espectadores de épocas distantes. Se trata de una sugerente invitación para identificar las huellas de las imágenes que habitan en el “espacio mental del hombre europeo” y que favorecen el “contacto visivo de mundos y realidades próximas y lejanas, habitadas y construidas por sus semejantes...”³¹. La metáfora de un viaje retrospectivo permite descubrir aquello que une a los hermanos Lumière con Leonardo da Vinci y desvelar las claves de la aparición del cinematógrafo como culminación del humano deseo de *ver el mundo*. En esta “historia inversa del cine”, el historiador emprende una aventura a través de “un territorio de límites muy inciertos” -que no es otro que el de la formación de la mirada moderna en los espectáculos ópticos de las ferias que llegaban a los pueblos y ciudades en el siglo XVIII-, para rescatar la anónima presencia de los feriantes que recorrían Europa, cargados con toda clase de artilugios ópticos, como la linterna mágica³² (Fig. 2). El vendedor ambulante aparece como el verdadero artífice de las “grandes migraciones de imágenes de un sistema iconográfico a otro, de mezcla entre tecnología, manifestaciones artísticas y leyes de mercado (...) que transforman

²⁹ Sobre la emergencia del término “cultura mediática” en el siglo XIX, ver Calwetti, John G., *Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 1976; y Mollier, Jean-Yves/Sirinelli, Jean-François/Vallotton, François (dirs.) *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques. 1860-1940*. Paris, Presses universitaires de France, 2006.

³⁰ “Hoy, más que nunca, es necesario reescribir la historia de la visión”; en Brunetta, Gian Piero. *El largo viaje del iconauta. De la cámara oscura de Leonardo a la luz de los Lumière. Por un mapa europeo del navegar visionario*. Valencia: Ediciones Episteme; colección Eutopías. Documentos de trabajo. Vol 161, 1997; p. 15. v.o.: *Il viaggio dell'icononauta dalla camera oscura de Leonardo a le luce dei Lumière*. Venezia: Marsilio, 1997. En nuestro país, Jesusa Vega ha seguido un camino similar en *Ciencia, arte e ilusión en la España de la ilustrada*. Madrid: CSIC, 2010, un estudio sobre los proyectos vulgarización científica como parte del entretenimiento público y de la educación de la mirada en la España del siglo XVIII.

³¹ Brunetta, G.P. (1997). *Op. Cit.*; p. 5.

³² Brunetta, G.P. (1997). *Op. Cit.*; p. 10.



Fig. 2 Le montreur ambulant de lanterne magique. *Costumes de Paris à travers les siècles. Lanterne Magique, 1774.*

el producto artístico en mercancía”³³, una especie de “cordón umbilical” entre los habitantes de las ciudades y pueblos de Europa y el resto del mundo³⁴. Al seguir el rastro del anónimo personaje que acarrea consigo los pesados artefactos, Brunetta reconstruye los “mapas y espacios mentales colectivos habitados por una multitud de imágenes”³⁵ y el origen de lo que denomina “esperanto visivo”³⁶, un nuevo lenguaje o código universal capaz de derribar fronteras sociales y culturales en un tiempo en el que no hubo ciudad a la que no llegaran las vistas de los paisajes del mundo. Iluminadas por el fulgor de la linterna mágica, las imágenes fascinaban al público y, en especial, a quienes jamás conocerían esos lugares, formando el gran “yacimiento de signos y símbolos que ha continuado alimentando la vida psíquica e imaginativa de millones de personas también durante el siglo XX”³⁷. El derroche de vistas urbanas alcanzó todos los estratos de la vida europea, desde las calles y plazas en las que

³³ Brunetta, G. P. “El dorado de los pobres: los viajes del iconauta”. *Memorias de la mirada. Las imágenes como fenómeno cultural en la España contemporánea*. Santander: Fundación Marcelino Botín, 2001; p. 33.

³⁴ Brunetta, G.P. (1997). *Op. Cit.*; p. 140.

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ *Ibidem.* Brunetta compara la rápida propagación de las imágenes con las grandes epidemias.

³⁷ Brunetta, G.P. (1997). *Op. Cit.*; p. 6.



Fig. 3
William Hogarth.
“Southwark Fair”,
1733. Art Institute.
Chicago.

confluían todas las clases sociales hasta los confines de la intimidad burguesa. En el interior del cerco mágico del visor, la gente aprendía a ver el mundo, a conocer ciudades distantes, reales y soñadas:

“Las vistas de ciudades no solo incitaban a la contemplación del mundo real sino también a la del imaginario. A través de la fría mecánica del aparato, la realidad y la ficción compartían un mismo plano, diluyéndose las fronteras que las separaban en el espacio inédito de la incipiente sociedad del espectáculo. Dar por sobreentendida la ficción, si es cosa compartida, excluye el riesgo de engaño: todo el mundo es cómplice, y nadie sale burlado”³⁸.

A medida que el ojo alcanzaba territorios lejanos, el individuo construía una conciencia de la alteridad desprovista de toda contingencia, y el mundo quedaba reducido “a la medida de la propia superficie vital”, abierto al reconocimiento y a la aproximación al otro”³⁹.

Con la mejora de las redes de comunicación y la ampliación del mapa de destinos, la movilidad de la gente creció en la misma proporción que lo hizo la itinerancia de las láminas que ensanchaban su percepción espacio-temporal, anudando realidades dispersas⁴⁰ y favoreciendo la sedimentación de un imaginario compartido: “la veduta transmite, en resumen, se quiera o no, una retórica de la ciudad”⁴¹. La contribución de las vistas a la formación de la mirada moderna es parte de lo que André Corboz

³⁸ Starobinski, Jean. *Remedio del mal*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2000; p. 79.

³⁹ Brunetta, G.P. (1997). *Op. Cit.*; p. 293.

⁴⁰ Corboz, André. “Perfil para una iconografía veneciana”. Succi, Dario/Delneri, Annalia (eds.). *Canaletto. Una Venecia imaginaria*; Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona-Diputació de Barcelona, 2001; p. 232.

⁴¹ Corboz califica como retórica la capacidad de las imágenes para deleitar, persuadir o conmover; en Corboz, A. (2001). *Op. Cit.*; p. 233.



Fig. 4 Vue d'optique représentant le Pont de St Michel à Paris, c. 1750.

calificaba como “visión asistida”, para referirse a la capacidad de las imágenes para modelar la conciencia perceptiva del observador⁴². En esta investigación, es fundamental la relación que establecía el historiador suizo entre las vistas y las guías urbanas, ambas como divulgadoras del “estereotipo imaginado de las ciudades, seleccionado por aquello que era típico, característico o representativo, incluso para aquellos que se veían privados de la experiencia directa”⁴³ (Figs. 3-4).

La historia de las ciudades contempladas también nos habla del abismo entre la realidad de la existencia y la circulación de unos estereotipos que “acaban devorando la ciudad, que se convierten en la propia ciudad”⁴⁴, pero, especialmente, ilumina la presencia de un espectador, plenamente inmerso en el sistema perceptivo de la modernidad. La condición de este individuo no se mide únicamente por su grado de complicidad o por la asimilación del entorno que habita, sino por ser un nuevo consumidor de iconografía urbana, alguien cuyos hábitos mentales han sido considerablemente modificados y ampliados y que podemos identificar con el “iconauta” u “hombre visionario” de Brunetta, un individuo que viaja a través de la red gráfica donde encuentra un “hábitat y una fuente primaria de alimentación emotiva y cultural”⁴⁵. En la tesis, el iconauta de Brunetta se despliega en las distintas identidades que adopta el mirador de la ciudad: unas veces, convertido en el artífice de un punto de vista privilegiado sobre el paisaje urbano, y otras, en alguien que se desplaza por las calles y describe todo aquello que encuentra en su camino. Junto a este personaje, circulan otros observadores, como el visitante que recorre las calles con una guía en la mano y somete su aprendizaje a unas

⁴² Corboz, A. (2001). *Op. Cit.*; p. 234.

⁴³ Vega, J. *Op. Cit.*; p. 384.

⁴⁴ García Espuche, Albert. “Petita història de la disimilitud”. *Retrat de Barcelona*. Vol. 1. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona-Ajuntament de Barcelona, 1995; p. 18.

⁴⁵ Brunetta, G.P. (1997). *Op. Cit.*; p. 7.

precisas condiciones de apropiación espacial. A diferencia del sedentario iconauta, el conocimiento de este individuo depende de sus posibilidades de desplazamiento y de su capacidad para asimilar las normas que impone el libro que le acompaña. No es un simple viajero entre imágenes, sino un receptáculo itinerante de visiones urbanas, una mirada que constata en la guía lo que descubre en su caminar. El desarrollo de su visión bajo control se inscribe en pleno siglo XIX, coincidiendo con la época de la extrema exposición, marcada por la desmesura de las grandes exhibiciones internacionales y por la afición por coleccionar imágenes de un mundo ideal, sin apenas fisuras. Es en el interior de aquella sociedad “enferma de exposición” -en correspondencia con las críticas del escritor Gustave Flaubert cuando calificaba las grandes exhibiciones como el “objeto de delirio del siglo XIX”⁴⁶, donde aparece el espectador metropolitano. Si, con frecuencia, esta figura asume la identidad del turista también puede ser un habitante e incluso transformarse en la inédita presencia del anónimo mirón, infiltrado en las aglomeraciones humanas que admiraron las ciudades con sus ojos insaciables, como la moderna evolución de aquel público curioso que, el siglo anterior, se arremolinaba en las ferias callejeras. El primer acontecimiento global, la gran exposición de Londres de 1851, señala el punto de partida de esta mirada colectiva que aprendió a contemplar la metrópolis como el mayor espectáculo conocido. (Figs. 5-6-7).

En 1893, el historiador John Grand Carteret se refería a las grandes exposiciones como las “fuerzas modernas”⁴⁷ de aquel siglo “curioso de todo, deseoso de abrazar el universo, de ordenarlo, de clasificarlo, de apropiárselo”⁴⁸, cuya anatomía supo diseccionar Walter Benjamin en las innumerables notas dispersas de lo que hoy conocemos como *Libro de los pasajes*. Nadie que aspire a captar la esencia de aquel siglo podrá soslayar la obra de quien se adentró en los estratos del inconsciente colectivo y, especialmente, en los hábitos de un tiempo que no pudo o no quiso ser selectivo⁴⁹. Benjamin ha sido una compañía habitual a lo largo de una investigación que también ha encontrado sustento en los recientes estudios que, partiendo de su obra, abordan la génesis de la cultura de masas, como los de Susan Buck-Morss, las interesantes aportaciones de Vanessa R. Schwartz o el trabajo de Erikka D. Rappaport sobre el origen de la sociedad de consumo a partir del análisis de los

⁴⁶ Flaubert, Gustave. *Dictionnaire des idées reçues*. Edición consultada: París: L. Conard, 1910; p. 427.

⁴⁷ Grand-Carteret, John. *XXè siècle, classes, mœurs, usages, coutumes, inventions*. París, 1893; citado en AA.VV. *La Jeunesse des Musées. Les musées de France au XIX siècle*. París: Musée d'Orsay, 1994; p. 17.

⁴⁸ Georgel, Chantal. “Morceaux d'encyclopédies”. *La Jeunesse des Musées. Op. Cit.*; p. 52.

⁴⁹ Benjamin, Walter. *Das Passagen-Werk* (edición de Rolf Tiedemann: Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982). Edición consultada: *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.



Fig. 5 Telescopio callejero. *London labour and the London poor*, 1861.

Fig.6 Thomas J Rawlins-Charles Moody, Vista telescópica de la Gran Exposición de Londres, 1851.



Fig.7 El público en la Gran Exposición de Londres. *Punch Magazine*, vol. XX, 1851.

catálogos comerciales como divulgadores de la modernidad, con especial atención al lenguaje empleado, al dominio del imperativo y de la advertencia⁵⁰.

A pesar de tantos ecos, la ausencia de una línea concreta de investigación condiciona el camino recorrido hasta aquí y la deriva por los derroteros de la intuición más que por el itinerario seguro de las certezas compartidas. Sabemos muy poco de las fuentes que alimentan el sustrato de la tesis: un extraño silencio y alguna dosis de indiferencia planean sobre la historia de las guías y descripciones urbanas, oscureciendo las condiciones de análisis e interpretación. Porque, más allá de su función como fuente de información sobre un lugar, lo cierto es que estas publicaciones no han despertado el interés académico hasta fechas relativamente recientes y sólo a partir del efecto expansivo de los estudios culturales y de la atención hacia las condiciones de producción y apropiación de ciertos productos marginales⁵¹ (Fig. 8).

Más allá de que la historia urbana y la historia social se hayan nutrido de los contenidos de las guías, ambas disciplinas mantienen una relación ambigua con una documentación que permanece en segundo plano. Aunque esta posición marginal delata el abandono historiográfico, lo cierto es que también refuerza la convicción de que quedan nuevas vías por recorrer, nuevas formas de exploración e interpretación de la historia de los espacios, de los usos sociales y de la representación de la ciudad en el tiempo. En este sentido, destacamos la que, a nuestro juicio, es la aportación más completa hasta el momento: el fruto de un congreso celebrado en la Universidad VII Denis Diderot de París entre el 3 y el 5 de diciembre de 1998: Chabaud, G.-Cohen, E.-Coquery, N.-Penez, J. (eds). *Les Guides imprimés du XVI au XX siècle. Villes, paysages, voyages* (2000). El encuentro planteó una visión interdisciplinar y una lectura transversal de las guías, abriendo la puerta a la posibilidad de interpretarlas desde la óptica de los estudios lingüísticos, literarios, históricos, geográficos, sociológicos, etnológicos y antropológicos. Nuevos ámbitos de relaciones e interferencias que se han

⁵⁰ Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Ed. Visor, Madrid, 1996; Schwartz, Vanessa R. *Spectacular Realities: Early Mass-Culture in Fin-de-Siècle Paris*. Berkeley: University of California Press, 1999; Schwartz, Vanessa R. /Przyblyski, Jeannene M. *The Nineteenth Century Visual Culture Reader*. New York: Routledge, coll. "In sight", 2004. Rappaport, Erika. "A new era of shopping. Selling Selfridges". Schwartz, Vanessa R-Przyblyski, Jeannene M. (eds). *Op. Cit.*; pp. 152-164; y también *Shopping for Pleasure: Women in the Making of London's West End*. New York: Princeton University Press, 2001. Sobre la historia de la sociedad de consumo: Brewer, John/ McKendrick, Neil/Plumb, J.H. *The Birth of a Consumer Society: The Commercialization of Eighteenth-Century England*. Bloomington: Indiana University Press, 1982; y Brewer, J. "The error of our ways: historians and the Birth of Consumer Society". *Cultures of Consumption. Working paper series* núm. 4. London: june, 2004; pp. 2-19.

⁵¹ Aparte del ensayo crítico de Roland Barthes: "Le Guide Bleu". *Mythologies*; París: Éditions du Seuil, 1957, cabe citar el estudio de Daniel Nordman sobre las *Guías Joanne* francesas (1986) publicado en la obra de Pierre Nora *Les lieux de mémoire*: "Les guides-Joanne. Ancêtres des Guides Bleus"; vol. II, *La Nation*, 1. París: Gallimard, 1986; pp. 529-567; así como los análisis sobre las prácticas de turismo y ocio dirigidos por Alain Corbin. *L'avènement des loisirs. 1850-1960*. París: Flammarion, 1995.

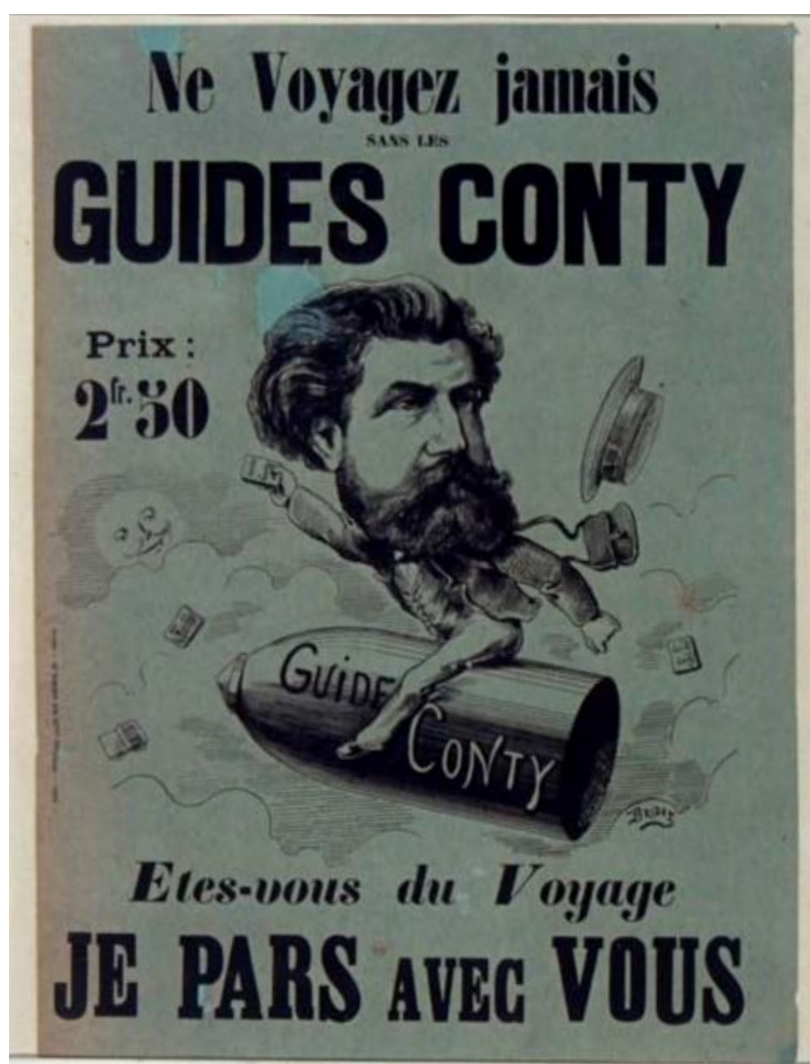


Fig.8 Bridet.
“Ne voyagez jamais
sans les Guides
Conty”, 1890.

ampliado, más recientemente, con otras aportaciones, como el número monográfico de la revista *In Situ*, dedicado a las guías turísticas (2011)⁵² o el estudio de Sylvain Venayre, *Panorama du voyage (1780-1920)*, una historia del viaje a partir de un análisis del “conjunto de las palabras, las figuras y las prácticas a través de las cuales un hombre o una mujer podía transformarse (...) en viajero o viajera”⁵³. En el contexto más próximo, y con la excepción de la tesis doctoral de María del Mar Serrano, *Las guías urbanas y los libros de viaje en la España del siglo XIX. Repertorio bibliográfico y análisis de su estructura y contenido* (1993), estas obras siguen siendo una fuente

⁵² Cohen, Évelyne/Toulier, Bernard/Vajda, Joanne (eds.) “Le patrimoine des guides: lectures de l’espace urbain européen. *In Situ. Revue des patrimoines*, núm 15. Paris: Ministère de la culture et de la communication. Direction Générale des Patrimoines, 2011.

⁵³ Venayre, Sylvain. *Panorama du voyage (1780-1920). Mots, figures, pratiques*. Paris: Les Belles Lettres, 2012. Sobre la historia del turismo, Boyer, Marc. *Histoire générale du tourisme du XVI^e au XXI^e siècle*, Paris: L’Harmattan, 2006.

documental suplementaria para una historia urbana, social, económica y cultural de los hábitos relacionados con el turismo⁵⁴.

El marco cronológico de la investigación se ajusta al crecimiento de las ciudades europeas bajo el impacto de la industrialización, entre la segunda mitad del siglo XVIII y los primeros años del siglo XX. La delimitación permite abordar los cambios que se sucedieron a partir de 1750, así como la aparición de un mercado editorial específico de gran alcance y la formación de un público que requería de instrumentos de aprendizaje para vivir en la gran ciudad. El objeto de estudio lo constituye un conjunto de guías y descripciones urbanas, editadas, en su mayor parte, entre 1750 y 1920 y procedentes de diferentes archivos y bibliotecas: la Biblioteca Nacional de Francia, la Biblioteca Nacional de Catalunya, La Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca del Ateneu Barcelonés, el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona y la Càtedra Gaudí y la Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universitat Politècnica de Catalunya. La elección de las fuentes documentales se ciñe al espacio acotado de las obras que describen la ciudad y no a las que asumen la escala regional o estatal, en correspondencia con el desarrollo de un discurso que imponía una premeditada fisonomía de la metrópolis, mediante la transcripción selectiva de los rasgos del paisaje urbano, la mesurada disposición de las calles, plazas y avenidas, la gradación de los emplazamientos más singulares y la clasificación tipológica de los habitantes. Tres cuestiones son esenciales para el estudio de la transformación de la ciudad en objeto turístico: el redescubrimiento del patrimonio, la afirmación de la modernidad a través de los cambios arquitectónicos y urbanísticos y el impacto social de los primeros acontecimientos de alcance global. En el avance de la dilatada cadencia temporal que aborda la tesis, todos estos factores adquieren estatus de reconocimiento y visibilidad, a pesar de estar sujetos a las derivas editoriales y a las alteraciones culturales, sociales y territoriales.

En las guías de las ciudades del siglo XIX, la identificación de un determinado elemento urbano se asociaba a la capacidad del destinatario para descifrar las claves de un producto que se ofrecía como el auxiliar indispensable para la transformación del viajero en turista. La nueva figura, que ocupa los vagones del tren y visita los flamantes hoteles, es vista, en esta historia, como una creación coetánea a la de los instrumentos que satisfacen las necesidades de sus desplazamientos. Gran parte de

⁵⁴ Serrano, Maria del Mar. *Las guías urbanas y los libros de viaje en la España del siglo XIX. Repertorio bibliográfico y análisis de su estructura y contenido*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1993. Para una historia social del turismo en Barcelona: Palou Rubio, Saida. *Barcelona, destinació turística. Un segle d'imatges i de promoció pública*. Bellcaire d'Empordà: Edicions Vitel·la, 2012 y Palou, S. (coord.). *Destinació BCN. Història del turisme a la ciutat de Barcelona*. Ajuntament de Barcelona, 2016. Sobre los medios de difusión del turismo en Barcelona, cabe citar la tesis doctoral de Albert Blasco. *Barcelona Atracció. (1910-1936). Una revista de la Societat de Atracció de Forasters*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2005. URL: <http://hdl.handle.net/10803/7465>



Fig. 9 Paul Gavarni.
Le Touriste.
*Les Français peints
par eux-mêmes*,
vol. III, 1841.

los rasgos de su precaria identidad se diseñaron en las páginas de estas publicaciones que se dirigían a un sujeto anónimo e indefinido, dispuesto a admirar sin reservas el espectáculo metropolitano y presuntamente ignorante de todo (Fig. 9). En *The tourist gaze* (1990), John Urry identificaba al turista contemporáneo como alguien impelido sin descanso a la contemplación de unas escenas que, en el devenir de la vida diaria, no le llamarían la atención⁵⁵. Su observación nos permite remontar hasta el destinatario de las guías urbanas que se editaron en el siglo XIX: un individuo, obligado a desprenderse de su identidad para ser sólo una mirada pasiva, una visión abstracta y universal y una sensibilidad prefabricada de antemano. Este personaje, que lleva una guía en el bolsillo cuando visita una ciudad, ya no se identifica con la mítica presencia del viajero que alimentaba las fantasías de movilidad en la época del Grand Tour, ni con la experiencia, finita e irremplazable, de la exploración en primera persona, como en el caso de J. W. Goethe, cuando recordaba la intensa revelación que supuso su viaje a Italia (1786-1788):

“Ahora tengo bien presentes las impresiones sensibles, aquello que precisamente no puede transmitirnos ningún libro o ninguna imagen. En realidad, vuelvo a interesarme por el mundo, pongo a prueba mi espíritu de observación, y trato de ver hasta dónde llegan mi ciencia y mis conocimientos, si mis ojos me son luz clara y limpia, qué soy capaz de captar a pesar de mis prisas, y si todavía podré hacer desaparecer las arrugas que se han ido formando e imprimiendo en mi carácter”⁵⁶.

La época de Goethe dejó tras de sí la idea del viaje como una experiencia más allá del espacio y el tiempo, una interrupción en el devenir de la vida diaria, un lapsus o una pausa en el fragor de las preocupaciones cotidianas. En esta cesura de la existencia, en ese “estar fuera del tiempo”⁵⁷, con un antes y un después, Daniel Roche ha identificado la creación de un “espacio temporal de transformación, espacio transitorio e intervalo geográfico donde se afinan las percepciones sociales y donde las relaciones y vínculos entre individuos no están sometidos exclusivamente a la supervisión del grupo comunal y a los códigos de la costumbre”⁵⁸. Estas eran las condiciones que daban sentido al viaje de exploración que triunfó entre las élites del siglo XVIII. Sin embargo, con la llegada de un siglo “que constata en vez de descubrir, que visita cada rincón del mundo como un agente de policía explora un cajón”⁵⁹ y

⁵⁵ Urry, John. *The tourist gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*. London: Sage Publications, 1990; p. 3.

⁵⁶ Goethe, Johann Wolfgang von. *Italienische Reise (Auch ich in Arkadien!)*. 1816. Edición consultada: *Viatge a Itàlia. També jo, a l'Arcadia!*. 1786-1788. Barcelona: Columna, 1996; p. 57.

⁵⁷ Roche, Daniel. “Viajes”. Ferrone, V. /Roche, D. (eds). *Diccionario histórico de la Ilustración*. Madrid: Alianza editorial, 1998; p. 290.

⁵⁸ Roche, D. *Op. Cit.*; p. 291.

⁵⁹ De Beauvoir, Roger. “Le Touriste”. *Les français peints par eux-mêmes: encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, vol. III; Paris: L. Curmer, 1840-1842; p. 210.

con la extensión de un relato prefabricado y repetitivo y, especialmente, masivo y codificado, el viaje se transformó en una práctica común: ya no era algo único o irrepetible sino una perspectiva que se emplazaba en el horizonte de las expectativas sociales, de lo que siempre está por llegar y que el potencial viajero podía repetir tantas veces como quisiera. Esta posibilidad de reincidencia es un hecho decisivo para comprender la transición hacia unas formas de movilidad de gran alcance, en las que se sacrificaba el misticismo de la aventura y se acallaba la voz del sujeto para escuchar el eco difuso de las aspiraciones colectivas. Así, mientras la imagen del viajero mantuvo intacta su individualidad, el turista fijó su presencia en los sueños de evasión de una sociedad que iba a desbordar las expectativas de las minorías que se desplazaban en el siglo XVIII:

“Un gusto idéntico impulsó a los viajeros y la industria de guías e itinerarios, por el amor hacia los horizontes nuevos y el descubrimiento del mundo al calor del hogar, la auténtica evasión y los cambios profundos del pensamiento por la expansión generalizada hasta los límites del universo conocido”⁶⁰.

Las imágenes de los primeros turistas acompañan el destino de unas publicaciones que, muy pronto, se convirtieron en objeto de desprecio por parte de la élite que reivindicaba el contacto directo con un lugar como única manera de adquirir los datos sensibles de la experiencia. La idea del viaje como una forma de conocimiento adquirió nuevas connotaciones, especialmente a partir de su confrontación con la dimensión más ociosa del turismo, confirmando la irreparable cesura entre el viajero que poseía “una originalidad y autosuficiencia en el juicio” y unos turistas que “se consideraban como seres indiscutiblemente dependientes de las convenciones”⁶¹. Con el avance del siglo y la expansión editorial de las publicaciones destinadas al viaje



Fig. 10 *Album d'articles de voyages d'après les Modèles de Messieurs Godillot Père et Fils, 1842.*

⁶⁰ Roche, D. *Op. Cit.*; p. 287. Sobre esta cuestión, ver: Damien, E. “Les guides dans la culture touristique de la première moitié du XIX siècle”. *Chroniques italiennes*, núm. 71-72, 2003; pp. 191-206.

⁶¹ Buzard, James. *The Beaten Track: European Tourism, Literature and the Ways of Culture, 1800-1918*. Oxford: Clarendon Press, 1993; pp. 27-28.

estandarizado, el turista pasó a ser el blanco predilecto de quienes despreciaban la masificación de la experiencia, como el escritor e historiador Hippolyte Taine (1828-1893) cuando, en su estancia en Inglaterra (1872), atacaba a esta figura y a la inconsistencia de las populares guías británicas Murray:

“Muchos hechos y pocas ideas; una gran cantidad de indicaciones útiles y precisas, pequeños resúmenes estadísticos, numerosas cifras, mapas exactos y detallados, breves y secas noticias históricas, consejos morales y útiles; a la manera de prefacio, ninguna visión de conjunto o señal de aprobación literaria, es un simple almacén de buenos documentos verificados, un cómodo memento para lanzarse sólo al negocio del viaje”⁶² (Fig. 10).

Más allá de las distancias insalvables entre la mítica presencia del viajero y la sórdida existencia del turista, el temprano descrédito del que fue objeto éste último señala las claves de una corriente crítica que desconfía de las manifestaciones masivas y que pone bajo sospecha las aficiones y distracciones de una gran parte de la sociedad. Actualmente, la historiografía parece haber superado la línea de interpretación que emplazaba al turismo en el catálogo de las patologías burguesas, como en el caso de la aversión que sentía Roland Barthes hacia la colección más popular de guías turísticas francesas, la *Guide Bleu*, a la que calificaba de “instrumento de la ceguera burguesa”⁶³.

En la línea revisionista de la historia social y cultural del turismo, es esencial el giro propuesto por James Buzard con el fin de superar los tópicos acerca de una experiencia considerada superficial e inauténtica y de establecer nuevas coordenadas de análisis para trascender la radical dicotomía entre el viajero y el turista. A partir de lo que denominó “the beaten track”, el “camino trillado” que recorren –supuestamente– los turistas al atravesar la “región en la que toda experiencia es predecible y repetitiva, toda cultura y sus objetos meras parodias”⁶⁴, Buzard planteó una revisión histórica del concepto de turismo y de sus manifestaciones de rechazo como expresiones de la cultura dominante en la Inglaterra del siglo XIX. Al seguir los pasos del denostado viajero, incapaz de prescindir de la compañía de una guía, hemos detectado los primeros desencuentros en torno a las circunstancias de su aparición pública. Mientras Buzard lo relaciona con el uso de la palabra “tour-ist” –derivada del vocablo inglés *tour* (*tourist*)– y con la ampliación del circuito del Gran Tour (1800)⁶⁵, otros autores vinculan su presencia a las publicaciones que llevaban

⁶² Taine, Hippolyte. “Notes sur l’Angleterre, 1872”; en Baumgarten, J. *À travers la France nouvelle. Scènes de mœurs, esquisses littéraires et tableaux ethnographiques*. Kassel: T. Kay, 1880, p. 30.

⁶³ Barthes, R. (1957). *Op. Cit.*; p. 122. Su crítica se dirigía contra la opacidad de los años cincuenta del siglo XX dedicada a España en la que se ocultaba la realidad del país bajo el franquismo.

⁶⁴ Buzard, J. *Op. Cit.*; p. 4.

⁶⁵ Buzard, J. *Op. Cit.*; pp. 1-3.

consigo y, especialmente, a los *handbooks* del editor británico John Murray (1838), por ser los primeros en introducir el término en el uso común⁶⁶. Esta visión contrasta con la de los estudios francófonos que sólo dan credibilidad a la primera obra que incluyó la palabra turista en el título, *Le Touriste écossais ou itinéraire général de l'Écosse*, de Léon de Buzonnière (1830) o que insisten en el carácter fundacional de las *Mémoires d'un touriste* (1838), de Stendhal, donde el escritor cometía la audacia de autodenominarse turista, contraviniendo la imagen elitista del viajero romántico que se desplazaba acompañado de un cicerone⁶⁷.

El turismo comenzó a ser objeto de interés académico ya en el siglo XX y sólo en el contexto de la historia social dedicada a estudiar las consecuencias socioeconómicas del movimiento de forasteros y las mutaciones en las prácticas, los actores y los destinos⁶⁸. Desde el ámbito de la sociología del ocio, todavía es imprescindible la lectura de *La teoría de la clase ociosa* (1899) de Thorstein Veblen y su análisis del tiempo libre como reflejo de la estructura social. Una perspectiva que cobra nueva relevancia a través de la reinterpretación de Dean MacCannell, al relacionar la expansión empírica e ideológica de la sociedad moderna con las modalidades del ocio y del turismo internacional⁶⁹. En la presente investigación, el trabajo de MacCannell ha sido fundamental para ampliar la mirada sobre la historia del turismo y comprender hasta qué punto la exhibición del orden social era una cuestión esencial en las guías y descripciones urbanas del siglo XIX, que recomendaban visitar los espacios de control y represión, inscribiéndolos de este modo en el gran espectáculo de la vida metropolitana.

Las circunstancias que favorecieron la proyección comercial del manual urbano derivan de su utilidad y del carácter de encrucijada de unos contenidos de raíces ideológicas y culturales diversas, formando toda una constelación de datos que abarcaban desde aspectos demográficos, estadísticos, comerciales, históricos,

⁶⁶ Vaughan, John Edmund. *The English Guide Book, c. 1780-1870. An illustrated history*. London: David & Charles, 1974.

⁶⁷ Buzonnière, Léon de. *Le Touriste écossais ou itinéraire général de l'Écosse*. Paris: Jules Lefebvre et Cie 1830; citado en Venayre, Sylvain. *Op. Cit.*; p. 412. Beyle, Henri (Stendhal). *Mémoires d'un touriste*. Paris: Ambroise Dupont, 1838.

⁶⁸ Hacia 1920, apareció en Alemania la llamada *ciencia de los movimientos de forasteros* y en 1922 Angelo Mariotti publicó *La industria del forastero en Italia: economía política del turismo*. El mismo año W. Morgenroth formulaba su definición del turismo como “el tránsito de personas, que temporalmente se ausentan de su domicilio habitual, para satisfacción de exigencias vitales o culturales o deseos personales de diverso tipo, convirtiéndose por otra parte en usuarios de bienes económicos o culturales”; en Morgenroth, W. *Fremdenverkehr*, 1929; citado en Knebel Hans Joachin. *Sociología del Turismo*. Barcelona: Hispano Europea, 1974.

⁶⁹ Veblen, Thorstein. *The Theory of the Leisure Class: an economic study of institutions*, 1899. Edición consultada: *Teoría de la clase ociosa*. Madrid: Alianza, 2008; y MacCannell, Dean. *The Tourist. A new theory of the leisure class*. Schoken Books-University of California Press, 1976. Edición consultada: *El turista. Una nueva teoría de la clase ociosa*. Madrid: editorial Melusina, 2003 (revisada en 1999).

artísticos, sociológicos, administrativos, políticos, económicos y urbanísticos hasta su imbricación con informaciones y orientaciones prácticas e incluso con algunas apreciaciones subjetivas de los autores. La contaminación argumental y la escurridiza identidad de las publicaciones estudiadas explican su imprecisa atribución en el universo de las “obras de referencia y consulta”⁷⁰, donde recalán los productos editoriales de elaboración seriada, condición perecedera y escasa trascendencia en una cultura que valora, por encima de todo, la originalidad. En la década de 1830 el aumento de la demanda obligaba a renovar periódicamente unas obras que se fabricaban de manera precipitada y que asumían el plagio como propio, para reducir el coste de las ediciones mediante la transferencia de contenidos y grabados entre distintas colecciones. En 1837, un tratado legislativo francés se refería a las compilaciones como las obras más predispuestas a la copia y, por tanto, a la penalización del delito de falsificación: “... en estas amplias compilaciones, diccionarios y enciclopedias que están hoy de moda, no se puede permitir reproducir la substancia de los libros o tratados particulares”⁷¹. A tal efecto, citaba a un tal Godson, quien había observado, “que las enciclopedias arruinarían toda propiedad literaria si se les estuviera permitido reproducir la substancia de un libro cualquiera”⁷². El tratado abordaba la cuestión del plagio en el caso concreto de un litigio entre dos editores de guías parisinas, para concluir que “la falsificación parcial es sobre todo punible desde que se toma un libro para hacer otro que trata absolutamente de la misma materia y se dirige a los mismos compradores”⁷³. El problema no era nuevo; en su tiempo, Voltaire (1694-1778) ya había advertido del peligro que entrañaba el creciente mercado de la copia y la progresiva masificación editorial:

“Hoy nos quejamos de tener un exceso de libros: pero de esto no deben quejarse los lectores, porque nadie les obliga a leer. A pesar de la cantidad enorme de libros que se publican, es escasísimo el número de individuos que leen; y si leyeran con fruto ¿se dirían las deplorables tonterías que llenan la cabeza del vulgo? Lo que multiplica los libros es la facilidad que hay para escribir otros, sacándolos de libros ya publicados. En muchos volúmenes impresos se puede fabricar una nueva historia de Francia o de España, sin añadirles nada nuevo. Todos los diccionarios se escriben

⁷⁰ Según Alberto Mangel es al lector a quien le corresponde rescatar al libro de la categoría a la que ha sido condenado; en “Ordenadores del universo”. *Una historia de la lectura*. Madrid: Alianza, 2013; p. 373.

⁷¹ Gastambide, Adrien-Joseph. “Disposition 48”. *Traité théorique et pratique des contrefaçons en tous genres, ou De la propriété en matière de littérature, théâtre, musique, peinture*. Paris: Legrand et Descauriet editeurs, 1837; p. 104. Las compilaciones son unas obras que reúnen informaciones variadas, preceptos y doctrinas procedentes de otras obras publicadas con anterioridad.

⁷² “Disposition 48”. *Op. Cit.*; p. 104.

⁷³ Cour Royale de Paris, app. Corr., 14 de agosto de 1828; *Le Nouveau Conducteur de l'Étranger à Paris contra el Véritable Conducteur Parisien*, en “Disposition 50”. *Op. Cit.*; p. 105.

sobre otros diccionarios; casi todos los libros nuevos de geografía son copiados de otros libros que tratan de esta materia”⁷⁴.

Adentrarse en el universo del plagio, en los almacenes abandonados de saberes prestados no es lo habitual: los contenidos sintéticos de estas publicaciones, siempre limitados y demasiado elementales, no coinciden con el fondo que acostumbra a sostener una investigación académica. Y es que la base documental de la tesis habita una tierra de nadie, el limbo en el que descansan las “obras de referencia” que “descomponían hasta el infinito lo que hasta entonces se encontraba centralizado (...); multiplicaban hasta el infinito la sed de clasificación y registro, por otra parte muy curiosa, y permitían constatar la aparición y el posterior desarrollo de los grandes descubrimientos científicos, de ciertas nuevas industrias, de algunos gustos particulares”⁷⁵.

La tesis trata, por tanto, con unas obras caducas y destinadas al olvido, tras haber servido a muchas lecturas apresuradas, en busca de información inmediata, eficaz y puntual. Con el paso del tiempo y la inacabable procesión de cambios, traslados y abandonos, han perdido su vigencia y son sólo unas ruinas editoriales. Aunque, como registros del mundo, estos libros todavía nos hablen de los saberes humanos, de la manera de ordenarlos y clasificarlos o de la rigidez de las estructuras de conocimiento en una época determinada, su función primera hace mucho tiempo que perdió todo sentido. Siempre en los márgenes de la cultura erudita, su utilidad nunca les garantizó el reconocimiento o la permanencia y apenas sirven hoy para que algún historiador localice un dato disperso, curioso y, seguramente, irrelevante. Llegados a este punto, la investigación puede parecer una especie de rescate o segunda oportunidad para estas obras que duermen el sueño eterno en los almacenes de las bibliotecas o que languidecen en sus anaqueles bajo lacónicos epígrafes. No parece casual que la Biblioteca Nacional de España reconozca el impreciso del cajón de sastre que constituyen las obras de consulta, el fondo oscuro donde recalán las guías y las viejas enciclopedias, los diccionarios, los anuarios y almanaques, los directorios y repertorios biográficos, los manuales técnicos y pedagógicos, los atlas, las cronologías, los censos, los calendarios y las estadísticas. Esta institución señala la dificultad para establecer distinciones entre unas obras que, en algún momento, pudieron servir para “obtener información puntual y precisa de forma inmediata sobre áreas o sectores de actividad muy diversos: administrativa, comercial, científica, industrial, empresarial, cultural, etc.”; y, además, incide en su confusión terminológica: “si uno atiende

⁷⁴ Voltaire, François-Marie Arouet. “Libros”. *Diccionario filosófico*. Tomo II. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, Madrid, 2000; p. 329.

⁷⁵ Grand Carteret, John. *Les almanachs français: bibliographie, iconographie des almanachs, annuaires, calendriers, chansonniers, états, éternnes, publiés à Paris (1600-1895)*. Paris: J. Alisie et cie., 1896; p. LXXIII.

únicamente al título, parece complicado hacerse una idea clara del contenido. Así, no es infrecuente que se utilice la palabra “directorio” para indicar un “anuario” o, al revés; en algunas ocasiones, se sustituye uno de estos términos por otras palabras como “guía”, “repertorio” o “lista”⁷⁶.

La imposibilidad para fijar unos límites precisos entre productos similares indica la complejidad y la arbitrariedad del objeto que nos ocupa. Sin embargo, no está de más recordar que este escollo no es exclusivo de las publicaciones que centran nuestra atención, y que también afecta a otros géneros, como señala el escritor Alberto Mangel cuando habla de ciertas obras inclasificables, citando el ejemplo de *Los Viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift:

“catalogada dentro de “ficción” (...) es una novela de aventuras humorística; dentro de “sociología”, un estudio satírico de la Inglaterra del siglo XVIII; dentro de “literatura infantil”, una entretenida fábula sobre enanos, gigantes y caballos que hablan; dentro de “fantasía”, un precursor del género de ciencia-ficción; dentro de “viajes”, una expedición imaginaria; dentro de “clásicos”, una parte del canon de la literatura occidental”⁷⁷.

La guía es un murmullo de fondo que interfiere en nuestra experiencia de la ciudad, un rumor, una cantinela de las calles y paisajes que encontramos al descubrir lugares que no son el propio. Si algún efecto tuvieron las guías urbanas en el tiempo de su moderna expansión fue precisamente el de suplantar la vivencia individual por un discurso estandarizado y fabricado a la medida del hipotético visitante o del habitante de la emergente metrópolis. La ciudad que asoma en sus páginas lo hace a través de un conocimiento impuesto, de las reglas que señalan las condiciones de apropiación de cada espacio, de las gradaciones jerárquicas y de la diseminación de unos estereotipos que, con el paso del tiempo, se han instalado en la conciencia colectiva. Ya hemos señalado anteriormente que el interés hacia estas obras se ha centrado en su capacidad para suministrar información acerca de un territorio en una época determinada, siendo relegadas al espacio de las fuentes de importancia relativa. Pero, más allá de lo que nos parece una limitada interpretación, creemos que estamos ante un documento *sui generis*, capaz de revelar intensas visiones del mundo, de sus paisajes y territorios, de las gentes y sus costumbres. Un relato en el que convergen los habitantes y los lugares, un emplazamiento privilegiado desde el cual percibimos la formación de la metrópolis contemporánea y la transición entre la visión más pintoresca y el escenario pragmático de la modernidad:

⁷⁶ Biblioteca Nacional de España: <http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/ObrasReferencia/Introduccion>

⁷⁷ Mangel, A. *Op. Cit.*; p. 372.

“La ciudad moderna es lujo, profusión, concentración, yuxtaposición, abundancia (...); para provocar euforia y regocijo, debe ser, como el almacén, como la Exposición, organizada, administrativamente por una razón urbanística (barrios y alineaciones), prácticamente, por unos textos-manuales de uso (guías, mapas de itinerarios turísticos) y estéticamente y literariamente por unas obras-almacenes o por unas obras-panoramas”⁷⁸.

La atribución mnemotécnica del objeto de estudio nos ha de permitir rescatar una parte de la memoria de los lugares, los objetos y la experiencia de quienes habitaron la ciudad en el tiempo:

“Saber cómo hacer ver no es cuestión de un par de trucos literarios o teóricos, presupone para empezar el esfuerzo de mirar. Todo recibe entonces otro aspecto y empieza a hablarnos: aceras, paisajes, relieve, planos de ciudad, perfiles de edificios. Todo cuanto en otro caso se usa sólo como recurso auxiliar, guías de itinerarios, listines telefónicos y directorios, ganan una fuerza expresiva totalmente nueva tan pronto se los trata y se les interroga como a documentos sui generis. Nos abren espacios de ciudades arruinadas y despliegan ante nosotros movimientos grandes y complejos que hace ya mucho se pararon: coreografías del trato humano, guiones de socialización humana”⁷⁹.

A través de las palabras de Karl Schlögel y con la consideración de las guías y descripciones urbanas como algo más que una simple colección de miradas y proyecciones sobre el espacio, damos a conocer algunas de las razones que dirigen la investigación. Si bien es cierto que la guía transforma a la ciudad en síntesis y abreviatura, no lo es menos que también puede leerse como un compendio de conocimientos diversos, como una crónica de las diversas formas de dominación territorial y de las derivas políticas, económicas y culturales de las sociedades urbanas⁸⁰. En la insistencia del historiador por reivindicar el valor de los mapas en la reelaboración de la historia urbana, encontramos la ocasión de plantear una lectura crítica de las guías y descripciones de la ciudad:

“Cada época histórica tiene sus propias representaciones del espacio, cada época se hace de él su propia imagen. En los mapas se manifiestan el conocimiento y la representación que una época se hace del espacio. Los mapas cuentan historia en forma de figuraciones y construcciones espaciales. Se diría que en ellas la imagen del mundo vuelve en sí”⁸¹. Como los mapas de Schlögel, las guías no serían meras copias

⁷⁸ Hamon, Philippe. *Imageries, littérature et image au XIXe siècle*. Paris: Éditions José Corti, 2001; p. 98.

⁷⁹ Schlögel, K. *Op. Cit.*; p. 17.

⁸⁰ Schlögel, K. *Op.Cit.*; pp. 220-222.

⁸¹ Schlögel, K. *Op.Cit.*; p.95.

de la realidad, “sino también construcciones de imágenes del mundo, formación de representaciones mentales que los hombres se hacen del mundo”. (...) Unos objetos “...ligados a un lugar y un tiempo, (*que*) no se ciernen en un abstracto espacio vacío”, porque “se hallan en un determinado contexto histórico y cultural”⁸².

Sin renunciar a la sugerente mirada del historiador alemán, la tesis rastrea el significado de este particular relato, para comprender su relación con las mutaciones económicas, culturales y sociales y reconocer su implicación en el uso y la percepción de los espacios de la vida común.

Después de desgranar algunas de las razones que dirigen el camino de la investigación, se aviva la conciencia de que el análisis sólo será fructífero si somos capaces de alejarnos de la metodología habitual para fijar la atención en las intenciones más que en los resultados, afirmando una voluntad selectiva y no exhaustiva. No se trata de elaborar un compendio o un catálogo de las publicaciones relacionadas con un lugar en un periodo determinado sino de plantear una lectura estratégica de sus contenidos, basada en su condición iconográfica de imágenes, en los órdenes de prioridad y en las jerarquías que exhiben y en el tratamiento que conceden a los espacios y a los seres humanos. La imprecisión genética de las obras estudiadas escapa al horizonte de la literatura estrictamente turística, porque la ciudad comparece también en las interferencias con otros productos similares, como los almanaques, los directorios urbanos y las fisiologías de filiación literaria. En este sentido, el trabajo aspira a ser una encrucijada de las voces diversas que resuenan en la metrópolis del siglo XIX como principal objeto de interés. El desarrollo del discurso no es, en ningún caso, independiente de las transformaciones que sufrieron las principales ciudades europeas con la revolución industrial, sin olvidar, como señala Marta Llorente, que “no existe una ciudad industrial genérica” y que “cada ciudad pudo ser vista de mil formas, pudo transformarse de mil maneras bajo el impacto de la industrialización”⁸³.

La relación entre la guía y la ciudad, entre el prisma y el objeto contemplado, condiciona la selección de las fuentes documentales que, en este caso, se ciñe a las que fueron escritas por autores autóctonos y no a las que son fruto de la mirada extrañada del viajero ocasional. La razón que nos ha llevado a tomar esta decisión guarda relación con la secuencia de investigaciones parciales que, desde el año 2011, nos han traído hasta aquí y cuyo origen se sitúa en el análisis de un conjunto de guías barcelonesas, editadas a mediados del siglo XIX, con el fin de reconstruir el desarrollo de un discurso alternativo y complementario al de la historiografía oficial de la

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Llorente, M. “Literatura y ciudad: la escena urbana como horizonte de representación”. *Op. Cit.*; p. 367.

NE VOYAGEZ JAMAIS

QUEL PLUS GAI COMPAGNON DE ROUTE?

SANS LES GUIDES CONTY
EN VENTE PARTOUT
Prix 2^{fr} 50



GUIDES CONTY
Prix 2^{fr} 50

PARIS EN POCHE	NORMANDIE	SUISSE & BADE
ENVIRONS DE PARIS	BRETAGNE OUEST	BELGIQUE EN POCHE
LONDRES EN POCHE	BASSE BRETAGNE	LA HOLLANDE
PARIS A NICE MONACO	BORDS DE LA LOIRE	VOSGES EN POCHE
AIX-LES-BAINS	SUISSE CIRCULAIRE	VICHY EN POCHE

LES PLAISIRS DE PARIS Rêve de l'Étranger 2^{fr} 50

Fig. 11 Jules Chéret.
"Ne voyagez jamais
sans les guides
Conty", 1888.

ciudad. Esta primera tentativa abrió la posibilidad de proponer un estudio de mayor alcance, para seguir la evolución del género y el eco de las voces que describieron la ciudad propia y descartar el amplio y, mucho más abonado, territorio de las miradas foráneas que circulan en la historiografía de la literatura viajera. Finalmente, las reflexiones de Walter Benjamin ayudaron a consolidar las intuiciones iniciales:

“Si se quisiera dividir en dos grupos todas las descripciones de ciudades que existen, entonces concluiría que las escritas por sus habitantes autóctonos son una minoría. La oportunidad superficial, lo exótico y pintoresco sólo tiene efecto en el foráneo. Llegar a hacerse una imagen de la ciudad siendo autóctono de ella exige motivos distintos y más profundos. Son los motivos de aquel que viaja hacia el pasado más que a la lejanía. El libro sobre la ciudad que escribe el autóctono está siempre emparentado con los recuerdos, no en balde el escritor ha vivido su niñez allí”⁸⁴.

Los años transcurridos y una serie de propuestas puntuales han servido para reafirmar la convicción de abordar la lectura de la guía como un discurso autónomo e independiente y no como un mero transbordador de información acerca de un lugar. Esta determinación necesitaba ser confirmada ampliando el horizonte de observación con las guías y descripciones dedicadas a dos ciudades concretas: París y Barcelona. Son varios los motivos que justifican la elección de la capital francesa: el primero, de orden claramente cuantitativo, guarda relación con el caudal editorial que generó esta ciudad durante el periodo que nos ocupa. El segundo, se ajusta a la dimensión iconográfica de las guías y descripciones urbanas y a su capacidad para modelar y consolidar el imaginario de la “capital del siglo XIX”. Salvando las distancias numéricas por lo que respecta a una producción impresa infinitamente menor, la elección de Barcelona es la lógica consecuencia de las aspiraciones iniciales y de la necesidad de aclarar el carácter del discurso como relato inaugural de la ciudad moderna, siguiendo la línea común que recorren los territorios y los libros desde una perspectiva histórica. En ambos casos, el análisis se encamina a reflexionar sobre la función instrumental de esta literatura, sobre su dimensión como dispositivo de aprendizaje de la ciudad, sobre su forma de imponer puntos de vista, de definir centralidades y marginalidades y sobre su capacidad para inventar y “monumentalizar” el paisaje urbano, expresando fidelidad absoluta a las estructuras del poder y a la opinión pública que se cierne sobre un lugar.

Sabemos que una guía no da acceso al pleno conocimiento de una ciudad y, a pesar de ello, todavía acompaña nuestros desplazamientos como un umbral seguro, un relato iniciático que atenúa los miedos y las inseguridades frente a lo que, de mil

⁸⁴ Benjamin, Walter. “El retorno del flâneur”. Hessel, Franz. *Paseos por Berlín*. 1929. Edición consultada: Madrid: Tecnos, 1997, p. 215.

maneras visto, siempre es desconocido. La conciencia de la alteridad, la turbación ante unos espacios extraños, admirados y temidos, late en las páginas de unas obras que abren miradas cruzadas sobre el mundo, que condicionan nuestra experiencia y la memoria de un lugar que no es el nuestro. En este sentido, han sido especialmente reveladores los estudios del historiador Attilio Brilli, *Quando viaggiare era un'arte* (1995), una reconstrucción literaria del Grand Tour, y *El viaje a Italia: Historia de una gran tradición cultural*, un análisis en torno a la imagen de las ciudades italianas y de los estereotipos que planean, aún hoy en día, sobre aquel país, construyendo una alteridad impostada y favoreciendo

“la puesta en escena de la paradoja de una mirada forastera que busca un siempre diferente y renovado placer en el acto de enfrentarse a un objeto inmóvil, casi siempre elaborado a priori, enmarcado en el espejo del deseo. En la tradición de la literatura del viaje, el intento de definir una cultura diferente de la que se proviene y a la que se pertenece a través de los usos, las costumbres y el carácter de un pueblo, fue siempre, para el viajero, una manera de afirmarse a sí mismo y sus propias connotaciones culturales. Definir una identidad cultural diferente de la propia significa redefinirse apoyándose en la entera gama de las diferencias con el otro. Acto este que implica la ostentación de tales diferencias con el esquematismo y la rigidez de los prejuicios, de los lugares comunes, de los clichés y estereotipos, realidades económicas y siempre al alcance de la mano”⁸⁵.

En las guías, la cuestión de la identidad adquiere un matiz especial, debido a su capacidad para diseminar los estereotipos con los que reconocemos a la gente que habita un lugar determinado. Un buen punto de partida ha sido la definición que aporta Brilli acerca del estereotipo como el conjunto de “expresiones sintéticas, construidas para fijarse en la memoria y para sacudir la imaginación. A través de estos modelos, los habitantes de todo un país, y con ellos las ciudades, los monumentos y los paisajes son condensados en auténticas fórmulas”⁸⁶. Más allá del riesgo que conlleva reducir cualquier realidad a un número acotado de imágenes fijas, la inmutabilidad del estereotipo sólo agrava y perpetúa lo que, en palabras del historiador, constituye la gran mentira cultural de la “estética de lo uniforme, con predilección de lo genérico sobre lo específico, de lo general sobre lo particular, de lo equilibrado sobre lo pintoresco”, para reducir los infinitos matices humanos a “un número bastante limitado de tipos clasificables y describibles”. De “increíblemente rígida” califica Brilli la sedimentación de los estereotipos italianos en el dilatado espacio de tres siglos -tras la formación de los primeros Estados modernos- y la circulación de unas

⁸⁵ Brilli, Attilio. *El viaje a Italia: Historia de una gran tradición cultural*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2010; p. 285.

⁸⁶ *Ibidem*.

ideas recurrentes que afectan a la percepción “del otro y la representación de sí mismo”⁸⁷. En una línea similar, la historiadora Jesusa Vega relaciona el desarrollo de los estereotipos españoles como parte de una cultura perceptiva que, desde la década de 1740, había generalizado “...un modo de ver, y en consecuencia de hacer, asentándose sobre esa base la producción masiva y en serie”⁸⁸ y cuya plena afirmación llegaría mucho después, con la consolidación de “los hitos sobre los que se asienta la moderna monumentalidad de la ciudad”⁸⁹. Son estas visiones las que animan nuestra intención de abordar la función y el significado de los estereotipos que circulan en las páginas de las descripciones y guías urbanas, especialmente en el caso de la Barcelona de mediados del siglo XIX y principios del XX (Fig. 12).

Como instrumento de aprendizaje y como conjunto de prescripciones para el correcto conocimiento y empleo de la ciudad, la guía despliega un arsenal de las normas que regulan los espacios y los seres que habitan en ellos. En sus páginas, sólo



Fig. 12 Torero.
*Guide Illustré de
l'exposition de
Barcelone, 1888.*

⁸⁷ Cuaz, Mario. “Guides de voyage et image des nations: l’Italie au XVIII^e siècle”. Chabaud, G./Cohen, E./Coquery, N./Penez, J. (eds). *Op. Cit.*; p. 588.

⁸⁸ Vega, J. *Op. Cit.*; p. 395

⁸⁹ Vega, J. *Op. Cit.*; p. 409.

una parte privilegiada de la ciudad se hace legible y adquiere estatus de visibilidad, mientras otros sectores quedan excluidos y ocultos a la mirada pública, condenados al silencio y al olvido. Es esta condición de ocultación la que centraba las críticas de Roland Barthes cuando calificaba la *Guide Bleu* como un “instrumento de ceguera” en el que “los hombres únicamente existían como tipos”⁹⁰. Una afirmación que nos recuerda que no estamos frente a un simple indicador instrumental sino frente a lo que Marcel Roncayolo ha definido como un mediador cultural de “representaciones adquiridas, de representaciones de unos y de otros, de observadores diferentes, y de representaciones en movimiento”⁹¹. Porque, en cierto modo, somos cómplices de las atribuciones que imponen las guías sobre los lugares que visitamos y sobre la gente que encontramos a nuestro paso, cuando asimilamos, sin cuestionarlos, los códigos que cifran la existencia pública de una comunidad. Y es que, a pesar de que sabemos que la guía sólo traslada la visión más epidérmica de una realidad, omitiendo los detalles ínfimos a favor de las seductoras imágenes del mercado turístico, seguimos asumiendo su forma de representar el mundo y de clasificar a la gente en el gran catálogo de los estereotipos compartidos.

Poco sabemos de la historia de las convenciones que fijan las distintas realidades sociales, de su razón de ser, de su persistencia y su redundancia, de su capacidad para atravesar, impasibles, los espacios y los tiempos hasta calar en la conciencia pública⁹². A lo largo del siglo XIX, la literatura, la prensa y las publicaciones turísticas se convirtieron en terreno abonado para la circulación de toda clase de estereotipos. Así lo entendió muy pronto el intelectual y periodista norteamericano Walter Lippmann (1889-1974) quien, en su ensayo *La opinión pública* (1922), advertía del riesgo que entraña *ver sólo a través* de los estereotipos y los lugares comunes que aparecían en los medios de difusión, como vehículos de transmisión de las ideas preconcebidas:

“La mayor parte de las veces no vemos primero y luego definimos, primero definimos y luego vemos. En la gran confusión del mundo exterior, elegimos aquello que nuestra cultura ya ha definido por nosotros y tendemos a percibir lo que hemos elegido a través de la forma estereotipada preparada por nuestra cultura para nosotros (...) Se nos habla del mundo antes de que lo veamos. Imaginamos muchas cosas antes de experimentarlas. Y estas ideas preconcebidas, a menos de

⁹⁰ Barthes, R. (1957). *Op. Cit.*; pp.122 y 123.

⁹¹ Roncayolo, M. *Op. Cit.*; p. 5. Según Roncayolo, es la condición mediadora de la guía la que permite plantear una lectura crítica de sus contenidos.

⁹² Según Mario Cuaz “es la transformación de las categorías mentales, más que las nuevas observaciones, aquello que provoca en general la caída y la substitución de un estereotipo”; en *Op. Cit.*; p. 589.

que la educación nos haya hecho conscientes de ello, gobiernan profundamente nuestro entero proceso de percepción”⁹³.

Para Lippmann, el estereotipo es una defensa, una manera de preservar nuestra posición en la estructura social, porque, a través de las ideas preconcebidas, fabricamos una imagen más o menos consistente del mundo, a partir de la cual ajustamos “nuestras costumbres, nuestros gustos, nuestras capacidades, nuestras comodidades y nuestras esperanzas”. Si nos trasladamos al ámbito de los estudios literarios, el estereotipo aparece como la figura que designa una estructura o una asociación de elementos que afecta a todos los niveles del discurso, de las ideas a los temas, de las expresiones a las acciones. Para identificarlo, Vincent Stohler indica una serie de criterios: su origen impreciso y nunca claro; su producción, que adopta la forma condensada de esquematización simplificadora y abstracta y que sólo tiene en cuenta una parte de la complejidad de lo real; y su permanencia, asegurada por la repetición en el interior del grupo social que lo define⁹⁴. Al instituir una serie de estrategias selectivas que indican las pautas para que ciertas figuras o escenarios prevalezcan sobre otros en un determinado imaginario cultural, las guías preservan los lugares comunes y las representaciones adquiridas de nuestra tradición urbana, construyendo la imagen más consensuada de un país o una ciudad⁹⁵. A fuerza de ser convocado, el estereotipo se incrusta en la conciencia colectiva y estabiliza las relaciones entre los términos que lo componen. Con él, creamos escenarios de confort en los que nos sentimos adaptados y reconocidos porque, de algún modo, nos ayuda a habitar el mundo, a afrontar las inclemencias de la vida y a sentirnos en casa, especialmente cuando estamos lejos de ella. La circulación de los estereotipos atenúa, en cierto modo, el miedo frente a la incógnita metropolitana. Su estabilidad es una forma de cobijo, un antídoto contra el extrañamiento, un revulsivo frente al desorden social. En el cómodo escenario de los estereotipos, la gente y los objetos ocupan siempre los mismos espacios y realizan las mismas actividades: todos y cada uno, debidamente clasificados, encuentran finalmente su razón de ser y de pertenecer a un lugar.

⁹³ Lippmann, Walter. “Stereotypes”. Part III. *Public Opinion*. New York: Harcourt, Brace and Co., 1922. Edición consultada: Dover, 2004; pp. 43-71.

⁹⁴ Stohler, Vincent. “Du type au stéréotype: analyse des modalités d’insertion des stéréotypes des physiologies dans Bouvard et Pécuchet”. *Cahiers de Narratologie* 17, 2009.

⁹⁵ Lugar común: 1. m. “Principio general de que se saca la prueba para el argumento en el discurso. 2. m. Expresión trivial, o ya muy empleada en caso análogo. Ret. En la retórica antigua, el lugar común era un conjunto de fórmulas o clichés fijos y admitidos en esquemas formales o conceptuales de los que se servían los escritores con frecuencia”. Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>

Estructura de la tesis

La investigación se distribuye en tres partes. La primera, titulada *EL VADEMÉCUM DE LA CIUDAD*, se despliega a través de tres capítulos que completan el preludio, con el fin de analizar el carácter del género instrumental, de localizar su lugar en la tradición de las descripciones urbanas y de interpretar las claves de su esencia híbrida, de su complejidad y su fragilidad desde una perspectiva histórica. La secuencia continúa con una reflexión acerca de la función de las guías como mecanismos de una movilidad bajo control. Aquí, cobra especial relevancia el significado de los itinerarios planificados como forma de inscripción y prescripción territorial y como medida de estratificación espacial en la que cualquier elemento urbano es evaluado y etiquetado con un conjunto acotado de señales gráficas y signos de calificación⁹⁶. La condición prescriptiva de la guía de la ciudad cierra esta primera parte, con un último capítulo en el que aparece inscrita en el contexto editorial de la divulgación a gran escala, en estrecha relación con los sistemas de control social desarrollados por los estados modernos durante el XIX.

LA CIUDAD CONTEMPLADA COMO ESPECTÁCULO es el título de la segunda parte de la tesis y, en ella, se aborda la responsabilidad de las guías y descripciones en la creación de la topografía espectacular del París del siglo XIX. Esta vez, el recorrido parte de una perspectiva muy concreta: de la visión distante y privilegiada del mirador elevado hasta los ojos de un observador que desciende a ras de suelo y penetra en las entrañas de la ciudad. La lectura se concentra, en esta ocasión, en las guías y descripciones como productos de la cultura panorámica y como ejemplo de las interferencias con otra clase de relatos urbanos, como las nostálgicas evocaciones de la ciudad histórica o los inabarcables retratos sociales de la época. Esta parte concluye con un capítulo dedicado a la comparecencia de la gente en la ciudad y a la presencia de los numerosos mirones anónimos que aprendieron a admirar la metrópolis espectacular, como los habitantes, los turistas y otros individuos pululantes⁹⁷.

En la última parte, denominada *LA INVENCION DE LA CIUDAD MODERNA*, nos desplazamos hasta la Barcelona de mediados del siglo XIX, siguiendo el compás de

⁹⁶ Gritti, Jules. “Les contenus culturels du Guide bleu”. *Communications*, 10, *Vacances et tourisme*; 1967. p. 54.

⁹⁷ Algunas cuestiones que aparecen en esta parte se publicaron previamente en un capítulo titulado “La consciència panoràmica”. Carreras, C./Moreno, Sergi (eds). *Llegint pedres, escrivint ciutats: unes visions literàries de la ciutat*. Lleida: Pagés Editors, 2009; pp. 183-203. En relación a esta segunda parte, y más recientemente, presentamos la comunicación “La mística del mirador: ciudades a vista de pájaro” en el congreso *La Cultura y la ciudad: imagen y representaciones de lo urbano, ciudades históricas y eventos culturales*, celebrado en la Universidad de Granada entre el 15 y el 17 abril de 2015 y publicado posteriormente en Calatrava, J./García, F./Arredondo, D. (eds). *La cultura y la ciudad*. Granada: Universidad de Granada, 2016; pp. 361-368.

las publicaciones que modelaron su imagen pública. Llegamos hasta aquí no sólo por una cuestión de cercanía sino con la voluntad de tratar la cuestión de la emancipación del género a partir de dos formas de descripción urbana: el directorio comercial y la compilación o guía histórica. Aunque independientes en la estructura global de la tesis, los dos capítulos siguientes mantienen una cierta tensión dialéctica a través de las publicaciones que plantearon la radical dicotomía entre la vieja y la nueva Barcelona, demorando la desaparición de la primera y la emergencia simbólica de la segunda. La tesis se cierra con un capítulo centrado en la condición de ocultación de las guías y descripciones urbanas, a través de la despersonalización de los habitantes y de su inclusión en el catálogo de los estereotipos que definen la ciudad enmascarada⁹⁸.

⁹⁸ Esta parte de la tesis es el resultado de una serie de contribuciones en congresos y publicaciones desde el año 2011:

Rodríguez, C. “Les guies de Barcelona al segle XIX: la construcció d’una historiografia particular”. *XIIè Congrès d’Història de Barcelona: historiografia barcelonina: del mite a la comprensió*. Barcelona, noviembre 2011; publicado en *Recurs al passat i modalitats historiogràfiques a Barcelona. Barcelona Quaderns d’Història* núm. 20; Barcelona: Museu d’Història de la Ciutat, Institut de Cultura i Ajuntament de Barcelona, julio de 2014; pp. 171-209.

Rodríguez, C./Cruz, M. “Deriva y fortuna de la arquitectura modernista en las guías turísticas de Barcelona, 1888-1929”. *1er Congrès Internacional CoupDefouet: Las ciudades Art Nouveau, entre el cosmopolitismo y la tradición local*. Barcelona, 26-29 de junio de 2013; publicado en Bosch, Ll./Freixa, M. (coord.). *CdF International Congress*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015; pp. 973-1013.

Rodríguez, C. “La città moderna: istruzioni per l’uso. La creazione di Barcellona nelle guide turistiche (1839-1912)”. *VI Congresso dell’Associazione Italiana di Storia Urbana: Visibile-Invisibile. Percepire la città tra descrizioni e omissioni*. Catania (Italia), 12-14 de septiembre de 2013; publicado en Adorno, S./Cristina, G./Rotondo, A. (a cura di). *Visibile-Invisibile: percepire la città tra descrizioni e omissioni*. Catania: Scrimm edizioni, 2014; pp.1183-1193.

Rodríguez, C. “Barcelona: instrucciones de uso (1839-1912): el imaginario de la ciudad moderna en las guías turísticas”. *Congreso Internacional Territorios del turismo: el imaginario turístico y la construcción del paisaje contemporáneo*. Universitat de Girona, 23-25 enero de 2014; publicado en García, M./Fava, N. (eds). *Territorios del Turismo. Actas Preliminares*. Barcelona: Viguera Editores, 2014; pp. 635-647. <http://hdl.handle.net/10256/8798>

El resultado de mi participación en el proyecto de investigación (HAR2009-11392), dirigido por la profesora Marta Llorente, ha sido publicado en el capítulo “El vademécum de la ciudad. La creación de la Barcelona moderna en las guías urbanas”, en Llorente, M. (coord). *Op. Cit.*; pp. 117-170.

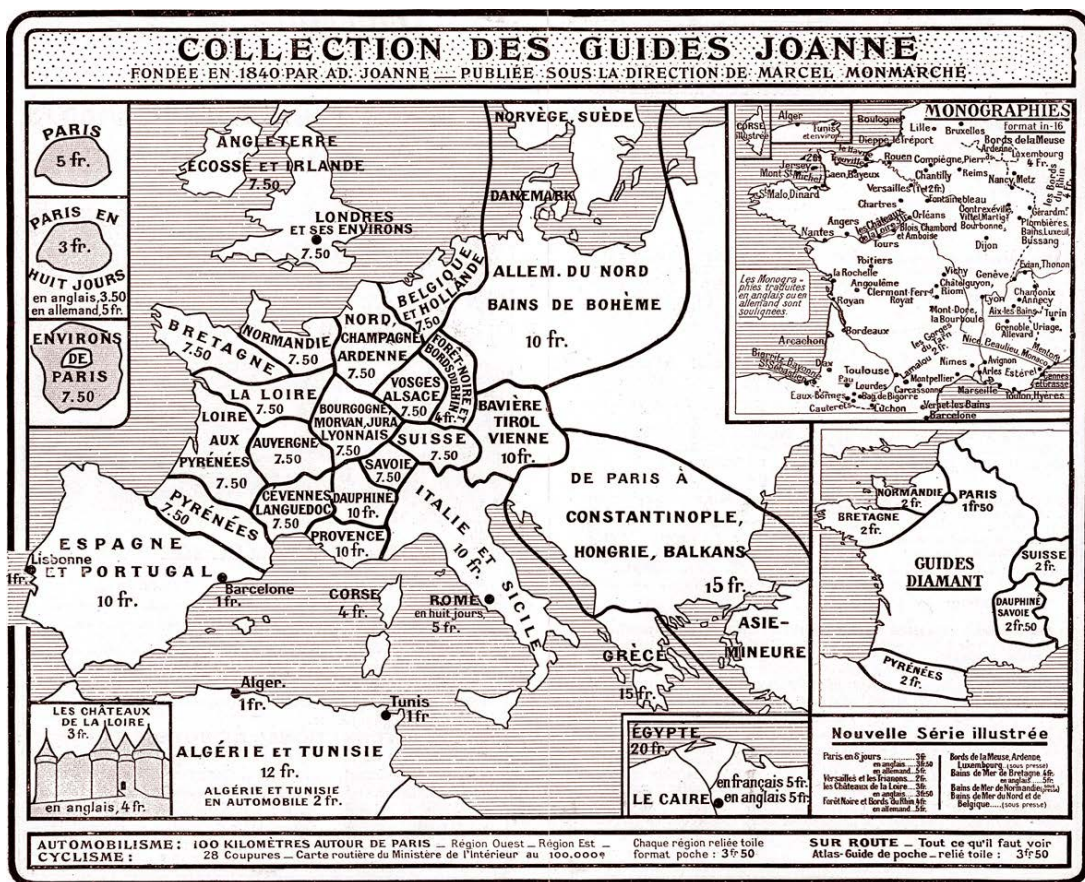


Fig. 13 Mapa de la cobertura de las Guías Joanne francesas, 1912.



Fig. 1 Carl Spitzweg. "Engländer in der Campagna (Ingleses en la Campagna)", 1845. Alte Nationalgalerie, Berlin.

La descripción de los lugares: cuadros, listas e inventarios

“No hay nada más aburrido en el mundo que leer la descripción de un viaje a Italia, excepto, quizá, escribirla; lo único que puede hacer el autor para hacerse más o menos soportable es hablar lo menos posible de Italia en sí (...) Si lo que sigue te aburre, consuélate pensando en mí, que he tenido que escribir todo esto”.

Heinrich Heine. *Viaje de Munich a Génova*, 1829.

La guía habla de la ciudad y, en sus páginas, los espacios forman un entramado legible en el que cada detalle es un signo que remite a una realidad concreta⁹⁹. En esta particular lectura, las palabras abren las puertas de un lugar, orientan la mirada y la dirección a seguir e imponen las condiciones de desplazamiento del individuo. En la estructura de contenidos, el significado de un término cobra relevancia a partir de su distribución en la cadencia global que señala su lugar en el relato y la función que adopta cada elemento en la lectura de la ciudad. Nada de lo que nos dicen las guías tendría el mismo sentido si cambiara el orden o la lógica de esta singular topografía verbal en la que todo tiene razón de ser por su emplazamiento en el discurso.

En el ámbito de la crítica literaria, Claude Duchet define el inicio o *incipit* como el “lugar estratégico de condensación de sentido” donde se organizan los códigos que orientan el transcurso de una lectura. En el caso concreto de la novela, el *incipit* es un avance o anuncio de lo que está por llegar y, por ello, contiene los materiales que deciden el contexto y el devenir de una historia. Es en el *incipit* donde se crean las condiciones para abordar un relato y donde se define su carácter narrativo, temático y semántico, donde se revelan los mecanismos que estructuran la puesta en escena argumental; en el interior de esta retórica de apertura acontece la primera indagación acerca de todo aquello que la escritura despliega a sus puertas¹⁰⁰.

⁹⁹ Hamon, Philippe. *Expositions. Littérature et Architecture au XIX^e siècle*. París: Editions José Corti, 1989; p. 74. En este sentido, es fundamental el planteamiento de Roland Barthes acerca de la posibilidad de tratar la ciudad como una escritura, para estudiarla “verdaderamente *como* un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, *nosotros*, hablamos a nuestra ciudad, la ciudad en la que nos encontramos, solo con habitarla, recorrerla, mirarla”. Barthes señalaba, además, los términos de nuestra relación lectora con el paisaje: “porque tenemos una gama completa de lectores, desde el sedentario al forastero”; en Barthes, R. “Semiología y urbanismo”. 1967. Conferencia impartida en el Instituto Francés del Instituto de Historia y Arquitectura de la Universidad de Nápoles. Edición consultada: *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós, 1993; p. 266.

¹⁰⁰ Duchet Claude. “Pour une socio-critique, ou variations sur un *incipit*”. *Littérature*, n°1, Février 1971; pp. 5-14. Por su parte, Geneviève Champeau aclara la función del incipit en los libros de viajes: “La necesidad de atraer al lector, presentar, explicar, justificar la obra convierte esos umbrales en un espacio privilegiado de autocomentario, de alta autorreferencialidad”; en “Umbrales del relato y autorreferencia en los libros de viajes españoles contemporáneos”. *Letras*, núms. 57-58: Monográfico *El viaje y sus discursos*. 57-58, 2008; pp. 68.

Si nos fijamos en el carácter liminar de los relatos que dan acceso a una ciudad, podremos considerarlos como una especie de *incipit* de un territorio y su gente, el lugar donde se produce el montaje narrativo y la programación ideológica del discurso, donde se alojan las primeras señales de la lectura¹⁰¹. La guía es un *incipit* de espacios y temporalidades: las primeras palabras son las claves del camino que emprendemos al leer a una ciudad y, en ella, resultan especialmente intensas, porque iluminan un lugar, orientan la llegada del viajero y bosquejan los rasgos de un territorio organizado. Son las primeras palabras las que diseminan las imágenes del paisaje desconocido, las que advierten de los peligros, las que imponen normas y códigos y señalan las pautas de poder. Una guía es un compendio de las primeras palabras que nombran la ciudad y que dan derecho a ella, aunque, detrás de las palabras que diseñan nuestra experiencia existan numerosos intereses añadidos que arrastran consigo la imagen, previamente consensuada, que cada comunidad aspira a transmitir.

Al observar el sustrato del discurso, la atención se detiene en uno de sus rasgos más llamativos: su condición híbrida y porosa, derivada de un emplazamiento ambiguo, en los límites de la crónica histórica, del almanaque, el anuario estadístico y el directorio, de la enciclopedia, del *cicerone* y la narrativa de viajes, del cuadro de costumbres y la ficción literaria. La imposibilidad de inscribir a la guía en un género concreto, su permeabilidad y su heterogeneidad argumental, son factores decisivos para abordar la “inextricable intertextualidad”¹⁰² de unas obras en las que recalcan tradiciones diversas. Es precisamente su carácter de encrucijada el que nos ha llevado a considerar como especialmente limitada la línea de interpretación que emplaza a las guías como una simple evolución de la narrativa de viajes. No hay consenso entre quienes han intentado precisar el género al que pertenecen estas obras: el debate se dirime entre los que reconocen una difusa influencia literaria¹⁰³ y aquellos que las sitúan en el universo de los denominados géneros discursivos no literarios y, concretamente, de los subgéneros didácticos y de una literatura práctica, que se correspondería con “todo escrito concebido para ser útil a los viajeros o que se utiliza con este fin”¹⁰⁴. En esta dirección, Daniel Roche se refiere a “una literatura de aprendizaje o una literatura pedagógica, a través de la cual se difunden unos códigos, unos valores, unos sistemas de comprensión del espacio y el tiempo,

¹⁰¹ Incipit: “Del lat. incipit, 3.^a pers. de sing. del pres. de indic. de incipere ‘empezar’. 1. m. En las descripciones bibliográficas, primeras palabras de un escrito o de un impreso antiguo”. Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>

¹⁰² Damien, Elsa. *Op. Cit.*; pp. 191-206.

¹⁰³ Milliot, V. *Op. Cit.*; p. 67.

¹⁰⁴ Devanthéry, Ariane. “Entre itinéraires et trajets: représentations des déplacements dans les guides de voyage au tournant du XIX^e siècle”. *In situ* 15/2011; p. 2.

unos procedimientos de orientación y unas estrategias de selección”¹⁰⁵. Todas estas interpretaciones se adhieren al carácter más instrumental del objeto y no favorecen en modo alguno su filiación literaria. Además, la función prescriptiva de la guía y la fragilidad de unos contenidos que se renuevan periódicamente la acercan al territorio de la denominada literatura “industrial” o de consumo, caracterizada por su breve existencia, por una autoría anónima o coral, por formar parte de series y colecciones de bajo coste, por su relación con los canales de amplia distribución, y por el empleo indiscriminado del estereotipo, como el lugar en el que “pululan imágenes fijas, allá donde circulan impunemente los personajes esquematizados y los héroes prefabricados”¹⁰⁶. Todas estas condiciones definen la esencia de un producto híbrido, superficial y carente de originalidad, aunque, como veremos, los límites no siempre son tan diáfanos¹⁰⁷.

La tradición clásica situó la narración en el ámbito de la representación de las acciones, de los hechos y acontecimientos, mientras la descripción asumía el cometido de declinar los lugares y los objetos concretos y visibles¹⁰⁸. En la historia literaria, la descripción ocupa un lugar marginal respecto a la narración, a causa de su vinculación con unas funciones precisas: la exposición –o la forma de inaugurar el texto, anunciándolo o preparándolo-; la explicación –es decir, todo lo que aporta información añadida-; y la educación –entendida como el almacén de los saberes humanos-. En la Antigüedad y en la Edad Media, la descripción estuvo unida a las leyes del discurso epidíctico y las relaciones sistemáticas de datos diversos, combinadas con la exposición de los hechos pasados, el elogio de personajes célebres, lugares, momentos del año, monumentos y objetos destacables. Esta unión con el discurso

¹⁰⁵ D. Roche reivindica una historia autónoma de la literatura práctica en “Introduction”. Chabaud, G./Cohen, E./Coquery, N./Penez, J. (eds.). *Op. Cit.*; p. 19.

¹⁰⁶ Sobre la denominación de “literatura industrial”, ver: Amossy, Ruth. “Types ou stéréotypes? Les “Physiologies” et la littérature industrielle”. *Romantisme*, nº64. 1989; pp. 113. Por su parte, Roger Chartier emplaza la literatura de consumo en el seno de una tradición que “conserva perdurablemente los rasgos de una práctica rara y difícil que supone la escucha y la memorización. Los textos que componen este repertorio son así objeto de una apropiación que apuesta por el reconocimiento (de los géneros, los temas y los motivos) más que por el descubrimiento de lo inédito...”; en Chartier, R. “Libros y lectores”. Ferrone, V./Roche, D. (eds). *Op. Cit.*; p. 245

¹⁰⁷ Acerca de la problemática adscripción de la guía al género de la literatura de viajes, ver: Devanthéry, A. “À la défense de mal-aimés souvent bien utiles: les guides de voyage. Propositions de lecture basées sur des guides de la Suisse de la fin du XVIII^e siècle et du XIX^e siècle”. *Journal of Urban Research* 4, 2008. Jean-Yves Mollier propone considerar las guías de viaje como un género autónomo pero cercano a la narrativa de ficción: “toda escritura, incluso si se considera como realista, práctica o utilitaria, revela su naturaleza eminentemente literaria, hecha de convenciones, de complicidades entre narrador y lector, lo cual colocaría a la guía de viaje en el espacio de la ficción y no del enfoque científico de los fenómenos descritos”; en “Introduction. Les guides dans la construction de l’identité nationale. L’image de l’autre”, Chabaud, G./Cohen, E./Coquery, N./Penez, J. (eds). *Op. Cit.*; p. 573. Por su parte, Attilio Brilli se refiere a la “naturaleza híbrida” de la escritura de viaje y a la “incómoda perspectiva”, al tiempo privilegiada, de este género literario “menor”; en *Op. Cit.*; p. 24.

¹⁰⁸ Hamon, Philippe. *La Description littéraire. De l’Antiquité à Roland Barthes: une anthologie*. París: Mácula, 1991; p. 11.

epidíctico no era exclusiva de la descripción; también la mantenían otros géneros, como el judicial, la narración histórica, la dramaturgia e incluso la filosofía¹⁰⁹.

Siguiendo la línea de la tratadística clásica, la *Encyclopédie* francesa (1751-1772) definía la descripción como la “figura de pensamiento por desarrollo que, en vez de indicar simplemente un objeto, lo hace de alguna manera visible, mediante la exposición viva y animada de sus propiedades y circunstancias más interesantes”¹¹⁰. Las distintas clases de descripción aparecían organizadas según las características del objeto descrito: así, la cronografía describía el tiempo; la topografía, los lugares y paisajes; la prosopografía se encargaba de la apariencia exterior de un personaje; la prosopopeya de un ser imaginario alegórico; y el retrato, de los rasgos físicos y morales de un individuo. Otras formas descriptivas eran el paralelo o la combinación de dos descripciones -por similitud o antítesis-, y el cuadro o hipotiposis, como la descripción viva y animada de acciones, pasiones y acontecimientos físicos o morales. Si bien la topografía asumía la descripción de los paisajes y los territorios -por ser la “figura que describe, que pinta de forma viva los lugares hacia los cuales el auditor o el lector conduce su mirada”¹¹¹-, lo cierto es que algo de todas las demás figuras descriptivas contamina la tradición de las guías y descripciones urbanas, especialmente en su forma de ocuparse del tiempo, del espacio y de la gente¹¹².

Hasta bien entrado el siglo XIX, el modelo dominante en la descripción de los lugares combinaba la percepción geográfica con el elogio histórico y la miscelánea, los datos cronológicos y las largas relaciones de monumentos y antigüedades. La historiografía sitúa el origen en Hecateo de Mileto (550 aC-476 a.C.) y los dos libros de *Ges Periodos* (*Viajes alrededor de la Tierra*), en los que el historiador describía sus periplos a través de Europa y Asia; y, especialmente, en los diez libros de la *Periégesis* o *Recorrido de Grecia* (155-175 d.C.) de Pausanias (110dC-180d.C.) -la única obra de este género que ha sobrevivido de la antigüedad-, un itinerario a través de la Grecia continental, que comenzaba en el cabo Súnion y terminaba en Lócrida y cuyo objetivo principal era “...describir los monumentos, lugares y rutas dignos de ver haciéndolos a su vez significativos mediante la inclusión de relatos asociados

¹⁰⁹ Descriptio: de-scribere (escribir, inscribir, hacer una lista, escribir a partir de un modelo). El género epidíctico o demostrativo es uno de los tres -junto al judicial y el deliberativo- que componen la *Retórica* de Aristóteles (s.IV a.C.). Capítulo III. Libro I 3. Edición consultada: Madrid: Alianza, 2016.

¹¹⁰ Jaucourt, M. Le Chevalier. “Description (Belles-Lettres)”. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Tome 4; 1ª éd. 1751; pp. 878-879, en ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2016 Edition), Robert Morrissey and Glenn Roe (eds). <http://encyclopedia.uchicago.edu/>

¹¹¹ “Topographie (Rhétor.)”. *Op. Cit.*; Tome 16; p. 420.

¹¹² Ozouf-Marignier, Marie-Vic. “Le genre “description géographique” et ses équivalents en France dans la première moitié du XIX^e siècle. Productions et finalités editoriales”. Chabaud, G./Cohen, E./Coquery, N./Penez, J. (eds). *Op. Cit.*; pp. 141-153.

de tipo histórico, mítico y religioso”¹¹³. Según Camino Azcona, Pausanias ha sido considerado “uno de los escritores antiguos más útiles”, pero “no por su valor literario precisamente” sino por ser el portador de una información de gran valor histórico¹¹⁴. Su voz se hizo especialmente popular en los siglos XVIII y XIX, entre aquellos que, como Johann Joachim Winckelmann, llegaban a Grecia acompañados de la *Periégesis* como guía de viaje. Si bien era utilizada por los viajeros como manual, algunos especialistas señalan que la intención de esta obra no era instrumental, argumentando que Pausanias poseía una limitada concepción espacial y que entre sus intenciones no estaba la de orientar al lector¹¹⁵. Azcona se hace eco de la cuestión, atribuyéndole, por el contrario, la condición de guía a partir del eje que vertebra los contenidos: la descripción de los lugares, en torno a la que gira todo lo demás. La observación nos lleva a deducir que es precisamente su cadencia descriptiva aquello que permite designar a la *Periégesis* como guía, lo cual corrobora la importancia de la distribución de los elementos en el sentido global del discurso. Azcona incide en el carácter instrumental del relato, observando las indicaciones del autor a la mirada y la orientación del lector y aventurando que quizás estuviera “pensando en una persona que va a tener delante su libro y, por tanto, que lo va a utilizar como guía”¹¹⁶. A pesar de esta atribución, Azcona insiste en que la *Periégesis* “no es una guía objetiva”, porque “hace una selección y se vale de unos criterios para la misma: afán por lo antiguo y curiosidad de tipo religioso; por eso no describe edificios de utilidad práctica, pública, porque no formaban parte del mundo de sus intereses”¹¹⁷. Más allá de que Pausanias aplicara el método topográfico y de la redundancia de una misma estructura argumental que sigue la secuencia de una introducción general de la historia de la región, sus mitos, sus migraciones, sus héroes y la descripción de los monumentos¹¹⁸, el debate sigue vivo. Esto nos lleva a pensar que la confusión podría guardar relación con el carácter híbrido de un relato claramente contaminado y tejido con la combinación de tres clases de contenidos: las notas y reflexiones recogidas “in situ” a lo largo del periplo, la relación y el comentario de las obras literarias

¹¹³ *Periégesis*, del griego περιηγέομαι, significa “conducir en torno a”; en Moreno Leoni, Álvaro M., “Memoria, historia y odio en la *Periégesis* de Pausanias”. *Ágora. Estudios Clásicos en debate*, núm. 17, 2015; p. 350.

¹¹⁴ Azcona, Camino. “Introducción”. *Pausanias. Descripción de Grecia. Ática y Élide* (Libros: I, V y VI). Madrid: Alianza, 2000; pp. 9-10.

¹¹⁵ David Konstan señala que lo más probable es que Pausanias “no estuviera escribiendo para “peregrinos” o para “turistas”, para que llevaran consigo la *Periégesis* como guía, sino para ser leída por los miembros de las élites en sus villas, suministrándoles sólo algunas claves mnemónicas a fin de que asociaran los monumentos con vívidas historias y con personajes excepcionales”; citado en Moreno Leoni, A. *Op. Cit.*; p. 351.

¹¹⁶ Azcona, C. *Op. Cit.*; p. 16.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ Azcona, C. *Op. Cit.*; p. 15.

pertenecientes a la tradición local de cada lugar y el registro de las narraciones orales que circulaban en aquel tiempo.

La sombra de Pausanias planea sobre la historia de las guías que acompañaban a los peregrinos, con sus largas listas de poblaciones, de postas y pasos de montaña, de vías fluviales y puertos marítimos. Estos textos que, de modo invariable y obstinado, repetían una misma secuencia de los recorridos y lugares que el viajero encontraba a su paso, son los primeros ejemplos de una “literatura práctica” dedicada a describir, registrar y consignar una serie de consejos de utilidad acerca de un lugar. Su transferencia a las guías que llevaban los mercaderes en sus periplos comerciales incrementó la instrumentalidad de los contenidos: de hecho, fueron las incipientes guías mercantiles las que mostraron los primeros síntomas de un pragmatismo cuya culminación llegaría mucho después, con la transformación definitiva de los centros urbanos bajo el impacto de la industrialización. Fueron también los antiguos comerciantes quienes fijaron la costumbre de medir el tiempo, de registrar los hábitos sociales, jurídicos y comerciales de cada lugar e incluso de perfilar los rasgos de las personas con las que se cruzaban en las poblaciones visitadas, perpetuando, de este modo, un modelo descriptivo que continuó hasta bien entrado el siglo XV, con el desarrollo de la geografía y su imbricación con la corografía o descripción emblemática de los lugares y la progresiva asunción de un mayor realismo en la representación¹¹⁹. Las descripciones urbanas del humanismo condensaban la mirada científica de las cosmografías y los atlas con las interminables *mirabilia*, las listas de lugares relevantes mezcladas con instrucciones de carácter práctico¹²⁰. Es el caso del *Laudatio Florentinae urbis* (1403-1404) de Leonardo Bruni, una combinación de panegírico y descripción, que incluía una breve reseña topográfica, en la que describía la forma y la naturaleza del territorio y añadía los datos sobre el relieve, la hidrografía, la vegetación, etc., así como la comparación de la ciudad de Florencia en relación a la Tierra, al mar, al cielo, al territorio circundante y a otras ciudades. Bruni también presentaba el relato de la fundación de la ciudad, detalles sobre la educación y la política, las costumbres de los habitantes, la descripción de los edificios públicos y de los principales monumentos civiles y religiosos¹²¹. El mercado de las

¹¹⁹ La corografía, del griego χῶρος (chōros), cuyo significado es “trozo de tierra ocupado por una persona o cosa”, se refiere a la descripción de un país, una región o provincia, en atención a las condiciones físicas del terreno, el paisaje y los topónimos. Los objetos de estudio del corógrafo son la toponimia, la situación, los límites y la extensión, así como los rasgos climáticos (sobre todo los vientos) y la comunidad humana que la conforma.

¹²⁰ Destacan la *Cosmografia* de Sebastian Münster (1544), reeditada sin interrupción hasta el siglo XVIII, con la adición de mapas, grabados, perspectivas de ciudades, paisajes, costumbres, animales, etc; y el *Theatrum Orbis* de Ortelius (1571) o los *Atlas Major* y *Minor* de Mercator y Hondius (1602); ver: Cuaz, Marco. “Guides de voyage et image des nations: l’Italie au XVIII^e siècle”, en Chabaud, G./Cohen, E./Coquery, N./Penez, J. (eds). *Op. Cit.*; p. 590.

¹²¹ Bruni, Leonardo. *Laudatio Florentinae urbis* (1403-1404). Edición consultada: *Laudatio*

publicaciones laudatorias de una ciudad aumentó con la expansión de la imprenta, así como también el de las denominadas colecciones de “lugares comunes”, unos registros de poblaciones, que incluían informaciones variadas, misceláneas y citas, metáforas, anécdotas, cosas dignas de memoria, curiosidades diversas, según una serie de rúbricas que respondían a diversos órdenes temáticos o cronológicos¹²².

De entre todas las formas de organizar y distribuir los contenidos, la miscelánea es, seguramente, la que tuvo mayor incidencia en el carácter poroso de la guía y en el persistente murmullo de voces diversas que resuenan en sus páginas. Como parte de los géneros didácticos que se extendieron durante los siglos XVI y XVII, con el resurgimiento de la erudición humanista, la miscelánea se basaba en la heterogeneidad temática y el uso, llevado a los extremos de la intertextualidad y el plagio consentido, de fuentes de procedencia diversa. Se trata del género híbrido por excelencia; lo es tanto por sus contenidos y la manera de organizarlos, que “en todos los casos atiende al principio ineludible de la variedad”¹²³, como por su carácter de encrucijada entre el entretenimiento y la instrucción, entre la divulgación y la fascinación, a partes iguales, con la intención de despertar la curiosidad del lector y estimular su capacidad para maravillarse. El objetivo de los autores de las misceláneas era alcanzar un gran número de público, por lo que su expansión comercial se benefició del desarrollo de la imprenta y especialmente del interés de una parte de la población que no tenía acceso a los libros o que no podía dedicar tiempo al estudio.

Una de las primeras obras dedicadas a la ciudad de Barcelona, la *Descripción de las excelencias de la muy insigne ciudad de Barcelona* (1589), de Dionisio Jerónimo Jorba, adoptaba la forma de la miscelánea donde confluían, entre otros aspectos, el elogio histórico, la descripción del territorio y la relación de elementos urbanos de carácter civil, militar y religioso. Más allá de su esencia híbrida y de que Jorba plagiaba *Barcino* (1491) -una historia de la ciudad que había escrito anteriormente el humanista Jeroni Pau-, la *Descripción* reclamaba su modernidad al manifestar

Florentinae Urbis. Éloge de Florence. Histoire, éloquence et poésie à Florence au début du Quattrocento. Textes choisis, édités et traduits par Laurence Bernard-Pradelle. Paris: Champion, 2008; pp. 196-301.

¹²² En la retórica griega, lugar común o topos (del griego τόπος, “lugar”, de τόπος κοινός, “lugar común”; plural, τοποι, y en latín *locus*, de *locus communis*), se refería a un método normalizado de construir o tratar un tema o argumento para que el orador pudiera obtener el apoyo de su audiencia. El topos designa, por extensión, todos los temas, situaciones, circunstancias o fuentes recurrentes de la literatura. Un topos, convertido en algo banal y repetitivo, llega a ser un “lugar común”, un cliché literario o estereotipo. El topos literario designa un motivo particular que se encuentra en diversas obras y se traduce indistintamente como “tópico”, “línea argumental” o “lugar común” o reelaboración de materiales tradicionales y descripciones de parámetros normalizados; ver: Van Gorp et al. “Topos, topoï”. *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris: H. Champion, 2005; p. 481.

¹²³ Alcalá, Mercedes. “Las misceláneas españolas del siglo XVI y su entorno cultural”. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* núm. 14. Madrid: Servicio de Publicaciones de la UCM, 1996; p. 12. Sobre el género de la miscelánea en España en los siglos XVI y XVII: Guerrero Sánchez, Atilana: “El género literario de la «Miscelánea» desde el Materialismo filosófico”. *El Catoblepas* 159, mayo 2015; p. 10.

la intención de llegar a los lectores mediante la traducción a la lengua vulgar –el castellano- y así marcar las distancias con una primera edición en catalán y una segunda en latín¹²⁴. Esta voluntad de alcance fue un cambio fundamental para el desarrollo del género de la descripción histórica, como lo fue el interés por remarcar los aspectos comerciales de una ciudad o añadir una serie de datos extraídos a pie de calle, especialmente todo aquello que podía ser cuantificado. De este modo, además de detallar las dimensiones y los rasgos físicos del territorio, Jorba enumeraba las 424 calles, las 22 fuentes y los 10.000 vecinos que tenía la ciudad y, sólo tangencialmente, abordaba cuestiones como “la lindeza y limpieza de las calles empedradas...”, entre las que destacaba la calle Ancha, con las edificaciones más señoriales y las mejores huertas y jardines. A pesar de las deudas contraídas con la obra de Pau, la descripción es algo más que una amalgama de datos históricos sobre la Barcelona del siglo XVI: es también el anuncio de que las ciudades iban a dejar de ser descritas sólo con el elogio y de la necesidad de incorporar nuevos contenidos y formas más organizadas de mostrar la compleja relación entre las estructuras urbanas y el territorio.

La edición castellana de la obra de Jorba salió a la luz sólo dos años antes de que el inglés Fynes Moryson emprendiera un viaje, de casi una década, por el continente europeo, que le llevaría a publicar el primero de los tres volúmenes de su *Itinerary: Containing His Ten Years Travel Through the Twelve Dominions of Germany, Bohemia, Switzerland, Netherland, Denmark, Poland, Italy, Turkey, France, England, Scotland and Ireland* (1617). El recorrido es considerado el germen de una nueva literatura práctica –que los ingleses denominan *Travel literature* y los alemanes *Reiseliteratur*-, basada en una concepción más funcional y laica del viaje y en el valor didáctico de la experiencia directa del lugar visitado. Con una intención parecida, en 1633 Robert Devereux publicaba las *Profitable instructions describing what speciall observations are to be taken by travellers and nations, states and countries; pleasant and profitable*, un manual de instrucciones prácticas con una larga serie de indicaciones acerca de las poblaciones que encontraba a su paso. En este caso, el autor planteaba tres rúbricas esenciales para la correcta distribución de la ciudad, representadas por el uso de un imperativo que, más tarde, se convertiría en un recurso habitual para las futuras guías prácticas: “lo que *debe* ser considerado de un país; lo

¹²⁴ “Aunque, muy illustres Señores, esta obrezilla, haya sido traducida en lengua estraña, empero se compuso en nuestra lengua Cathalana, y después la puse en Latín, y últimamente ha sido puesta y traducida por Miguel de Rosers cauallero vezino desta Ciudad en Romance Castellano”; en *Descripcion de las excelencias de la muy insigne ciudad de Barcelona, compuesta por Dionysio Hieronymo de Iorba; traduzida de latin en Romance castellano por Ioan Miguel de Rosers...*, impremta Hubert Gotard on l'any 1589. p. 13-14. Sobre el autor ver. Vilallonga, Mariàngela. “Els primers historiadors de la ciutat: Jeroni Pau i Dionís Jeroni Jorba”. *Barcelona Quaderns d'Història* núm. 9; Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2003; pp. 149-160.

que *debe* ser considerado de la gente y lo que *debe* ser considerado de la política, el gobierno, la administración de la justicia”¹²⁵. En la antesala de la denominada edad de oro del viaje a Italia y de la expansión del fenómeno del Grand Tour en el siglo XVIII¹²⁶, estas primeras ediciones representaron un giro radical en la tradición de la descripción de los lugares, al asumir la complejidad de las estructuras urbanas y reconocer la incapacidad para fijar la imagen más estable de los territorios que estaban perdiendo sus límites reconocibles. No era otra la aspiración de quien escribía un vademécum en un tiempo en el que las concentraciones humanas comenzaban a sufrir los cambios más irreversibles (Fig.1).

El creciente pragmatismo de la guía urbana guarda estrecha relación con el desarrollo de un discurso basado en el uso y el conocimiento de una ciudad que no sólo se ofrecía al viajero sino también al propio habitante, y con la exigencia de establecer una metodología descriptiva racional para representar un escenario perfectamente organizado. En 1757, aparecía *État ou Tableau Universale et raisonné de la Ville de Paris*¹²⁷, una guía escrita por un enigmático hombre de leyes y censor real llamado Jèze. Se trata de la adaptación de un almanaque que había publicado él mismo unos años antes, un *Journal du Citoyen* (1754), donde establecía una distribución “simple” de la ciudad en relación a la utilidad de las “cosas” que podían encontrarse en ella. El *Journal* se abría con una somera relación de los principales espacios urbanos, una idea general de la ciudad y sus barrios, murallas, puentes y puertos fluviales, para continuar con las instituciones gubernamentales, la jurisdicción, el estado eclesiástico, las academias de ciencias y artes liberales, las instituciones de enseñanza, los espectáculos, los ejercicios del cuerpo, los baños y cafés, los paseos, las finanzas y aduanas, el comercio, las manufacturas y los coches públicos. En el prefacio, Jèze afirmaba la voluntad pragmática de un producto que no hacía concesiones al elogio histórico, a las veleidades literarias o a la imaginación. Con su obra, el lector penetraba en la ciudad abrumado por la larga relación de datos e información cuantitativa: en el interior de los 20 barrios

¹²⁵ *Profitable instructions describing what speciall observations are to be taken by travellers and nations, states and countries; pleasant and profitable, by the three much admired Robert Devereux, late Earle of Essex, sir Philip Sidney and secretary Davison*. London: Printed for Beniamin Fisher at the Signe of Talbot without Aldersgate, 1633.

¹²⁶ Brilli señala que el término *Grand Tour* apareció por primera vez en la guía de viaje de Richard Lassels, *The Voyage of Italy* (1670); en Brilli, A. *Op. Cit.*; p. 51.

¹²⁷ Edición consultada: Jèze. *Tableau de Paris. Formé d'après les antiquités, l'histoire, la description de cette ville, & c. contenant un calendrier civil; le précis de l'histoire de cette ville, un abrégé du ministère: les noms, les demeures & les districts de tous les premiers commis des quatre secrétaires d'état, du lieutenant général de Police, du prévôt des marchands, du controlleur général et des intendans des finances. Le gouvernement, les divers établissemens pour les sciences & arts libéraux: la demeure des maîtres dans les langues, sciences, & ce. Les spectacles, les cabinets de tableaux, d'histoire naturelle, & autres curiosités: les manufactures, la compagnie des Indes, la bourse & la définition des principaux effets qui s'y négocient, & c.* Paris: Chez C. Herissant, 1759. La primera edición data de 1757; en el catálogo de la Biblioteca Nacional de Francia, hemos localizado las siguientes ediciones revisadas: 1760, 1761, 1762, 1763, 1764 y 1765.

que formaban el territorio administrativo, el autor consignaba la existencia de “23019 casas; algunas de hasta nueve pisos”, unas 900 tiendas, 4 abadías, 42 conventos de hombres, 15 seminarios, 8 abadías y 44 conventos femeninos, 26 hospitales (...) unas 12000 carrozas, casi un millón de personas de las cuales 200000 se dedicaban al servicio doméstico, 967 calles (sin contar los *cul-de-sac*)...”¹²⁸ y así, hasta completar las 520 páginas de la publicación. Al presentar su nueva publicación tres años después, Jèze elegía la estructura de un cuadro-esquema –al que denominaba *Tableau*-, con el fin de reorganizar los contenidos del almanaque anterior. La información era prácticamente la misma pero la novedad llegaba precisamente con este “cuadro” o esquema arborescente, la osamenta argumental de la *Idée générale de la Ville de Paris*, siguiendo una lógica jerarquizada muy similar al esquema que acompañaba al “Discurso Preliminar” de Diderot y D’Alembert en la *Encyclopédie* (1751) y que, a su vez, se inspiraba en el árbol de los conocimientos del *Novum organum* de Francis Bacon (1620).

Como en la *Enciclopedia*, las primeras palabras surgían de un “Discurso preliminar” en el que el autor exponía las bondades de su propuesta y marcaba las distancias respecto a obras similares. El suyo era un “livre d’usage”, un manual realizado con todo el “orden, todo el método y toda la exactitud posible”; un cuadro metódico del estado actual de la ciudad, dispuesto a ser renovado anualmente¹²⁹. Las variaciones más sustanciales respecto a la relación precedente no procedían de las transformaciones urbanas efectuadas durante el lapso de tiempo que mediaba entre ambas ediciones, pues la ciudad era prácticamente la misma. La modernidad del nuevo manual se encarnaba en la distribución más racional de los elementos urbanos y en la imagen del esquema arborescente, cuya eficacia se hacía visible, de manera inmediata, a los ojos del lector. Así se instalaba la instrumentalidad en las páginas de una obra que incluso incorporaba precisas instrucciones para los encuadernadores, con el fin de que organizaran correctamente la secuencia de los pliegos: el esquema (*carte*) didáctico inicial, el discurso preliminar, un bosquejo topográfico -que debía “estar situado después del discurso preliminar”-, y el *Estado de la Ciudad de París*

¹²⁸ Jèze. “Distribution de la ville en quartiers. Et différentes choses utiles qui s’y trouvent”. *Journal du Citoyen*. La Haye, 1754; p. 1. La división de la ciudad en 20 distritos había sido declarada en 1702 por el rey, como medida para cobrar impuestos y controlar la seguridad en el interior y el exterior de su recinto.

¹²⁹ Jèze (1759). “Discours préliminaire servant d’introduction a tout l’ouvrage”. *Op. Cit.*; p. 1. Además de su significado como “soporte de una pintura”, la palabra *cuadro* también puede referirse a un esquema gráfico, sinóptico, sintético, arbóreo, etc. Es ésta última acepción la que se corresponde con la estructura de la obra.

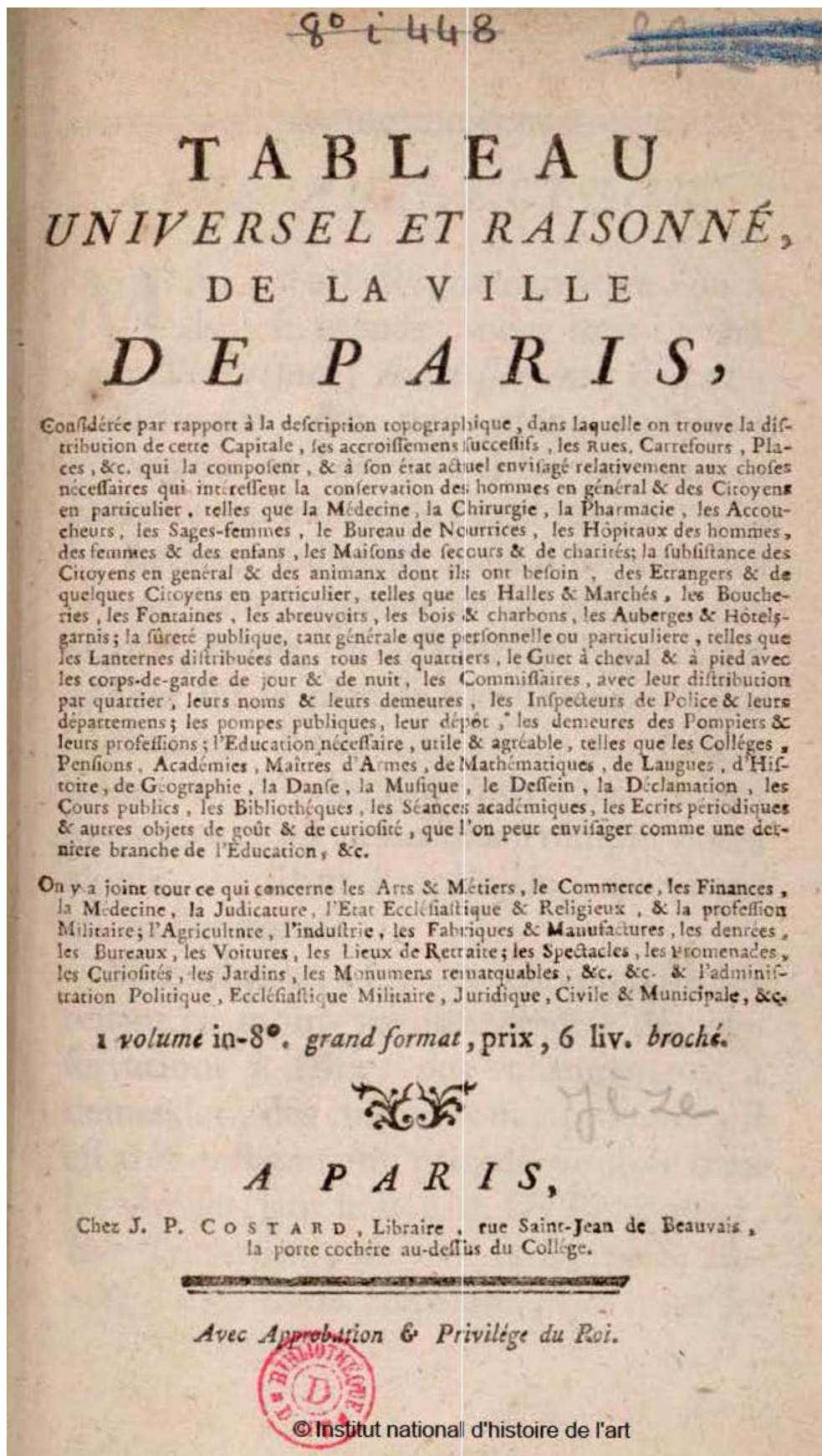


Fig. 2 Jèze. *État ou Tableau Universale et raisonné de la Ville de Paris*, edición de 1759.

en relación a su descripción. Sólo presentando la transcripción de su interminable subtítulo es posible dar cuenta de la cadencia argumental de los contenidos:

“Cuadro Universal y razonado de la ciudad de París: Considerado en relación a la descripción topográfica, en la cual se encuentra la distribución de esta Capital, sus sucesivos crecimientos, las Calles, las Intersecciones, Plazas, etc., que la componen, y a su estado actual relativo a las cosas necesarias que interesan a la conservación de los hombres en general y de los Ciudadanos en particular, tales como la Medicina, la Cirugía, la Farmacia, los Comadrones, las Parteras, el Despacho de Enfermeras, los Hospitales de hombres, de las mujeres y los niños, las casas de socorro y de caridad; la subsistencia de los Ciudadanos en general y de los animales que poseen, de los Extranjeros y de algunos Ciudadanos en particular, tales como los Mercados, las Carnicerías, las Fuentes, los abrevaderos, la madera y el carbón, los Albergues y Hostales; la seguridad pública, tanto general como personal o particular, tales como las farolas distribuidas en todos los barrios, la ronda de vigilancia nocturna a caballo y a pie con los cuerpos de guardia de día y de noche, los Comisarios, con su distribución por barrio; sus nombres y sus residencias, los Inspectores de Policía y sus departamentos; las fuentes públicas, su emplazamiento; las residencias de los bomberos; la Educación necesaria, útil y agradable, tales como los Colegios, Pensiones, Academias, Maestros de Armas, de Matemáticas, de Lenguas, de Historia, de Geografía, la Danza, la Música, el Dibujo, la Declamación, los Cursos públicos, las Bibliotecas, las Sesiones académicas, los Escritos periódicos y otros objetos de gusto y curiosidad, que pueden considerarse como una última rama de la Educación, etc. (...) Se ha añadido todo aquello que concierne a las Artes y los Oficios, el Comercio, las Finanzas, la Medicina, la Judicatura, el Estado Eclesiástico y Religioso, y la profesión Militar, la Agricultura, la Industria, las Fábricas y Manufacturas, los alimentos, las Oficinas, los Coches, los Asilos; los Espectáculos, los Paseos, las Curiosidades, los Jardines, los Monumentos remarcables, etc., etc., y la administración Política, Eclesiástica, Militar, Jurídica, Civil y Municipal, etc.”¹³⁰ (Fig. 2).

Así como la *Enciclopedia* dividía los conocimientos humanos en las tres ramas de la memoria, la razón y la imaginación, Jèze organizaba la capital según tres aspectos esenciales: lo necesario, lo útil y lo agradable¹³¹. En el interior del esquema tripartito,

¹³⁰ Jèze (1759). *Op. Cit.*; s.p.

¹³¹ En 1682, Alexandre le Maître, ingeniero al servicio de Brandeburgo, publicaba en Amsterdam *Le Métropolitée. De l'établissement des villes Capitales, de leur Utilité passive & active, de l'Union de leurs parties, & de leur anatomie, de leur commerce*, considerada un antecedente de la teoría urbana. Le Maître se refería a la ciudad como un “lugar de encuentro general” y no se limitaba a acumular información sino que la relacionaba “creando un suplemento de valor cultural o económico”; en Lepetit, Bernard. “Ciudad”. Ferrone, Vincenzo-Roche, Daniel (eds). *Op. Cit.*; p. 300. Michel Foucault recuperó a le Maître en sus cursos del Collège de France (1977-1978); ver: *Seguridad, territorio y población. Curso del Collège de France*. Madrid: Akal universitaria, 2008.

se situaban las cosas *necesarias* en relación a la conservación de los hombres en general y de los ciudadanos, en particular, además de todo aquello que guardaba relación con la subsistencia y la seguridad. Entre las funciones *útiles*, ocupaba un lugar preeminente la educación, subdividida en tres apartados como necesaria, útil y agradable. La tercera parte registraba todo lo que hacía *agradable* a la ciudad, como los espectáculos, los paseos y algunas curiosidades. Jèze abordaba el funcionamiento de la administración en un largo capítulo, dividiéndola entre la general (estatal) y la particular (municipal). A través de esta interminable relación funcional de las estructuras urbanas, el autor entregaba al lector una herramienta práctica, fiable y segura, con toda la información que valía la pena considerar para obtener el conocimiento más completo de la ciudad anterior a la Revolución. Y con el libro en la mano y el esquema a la vista, el destinatario debía ser capaz de interpretar la lógica distribución de los espacios. Sin embargo, el resultado final era una fría abstracción, la imagen de una ciudad confinada a las reglas del poder (Fig. 3).

Las puertas de París se abren con una breve descripción topográfica y paisajística que muy pronto el autor deja al margen para centrar la atención en la distribución administrativa del territorio –los distritos– (Fig. 4) y el listado alfabético de las calles y plazas: “Nada es más natural y más razonable que intentar conocer *topográficamente* la ciudad en la que se vive, en la que se desea habitar, (*por lo que*) comenzamos la ejecución de nuestra obra por una descripción *topográfica* de la ciudad de París...”¹³². La premura en la exhibición pragmática de la ciudad presente no permite asumir las visiones nostálgicas, las consideraciones estéticas o las descripciones arqueológicas e históricas que acompañaban, hasta entonces, la descripción de las urbes europeas: “No se trata de una Historia, tampoco es una Descripción, sino un ÉTAT OU TABLEAU DE PARIS. No hay ninguna ciudad en el Universo que reúna todas las cosas Necesarias, Útiles, Agradables a la vida...”¹³³. La forma de declinar la ciudad a través de la combinación del esquema arborescente y de la lista, delata la intención de Jèze de representarla como una unidad inalterable en la que las funciones, los espacios e, incluso, la gente, aparecen sujetos a las condiciones de la rígida estructura. En esta ciudad, reducida a la aridez del cuadro esquemático, domina la exigencia de hacer visible el rigor de la administración y, especialmente, de mostrar las relaciones entre los estamentos que regulan su funcionamiento. El resultado es una conceptualización, un tedioso cúmulo de datos para comprobar el estado de París en el momento de redacción del texto. Si bien Jèze defendía las virtudes sintéticas del esquema, no podía eludir la limitada vigencia de unos contenidos demasiado sujetos a los vaivenes

¹³² Jèze (1759). “Discours préliminaire”. *Op. Cit.*; p. aij.

¹³³ *Ibidem*.

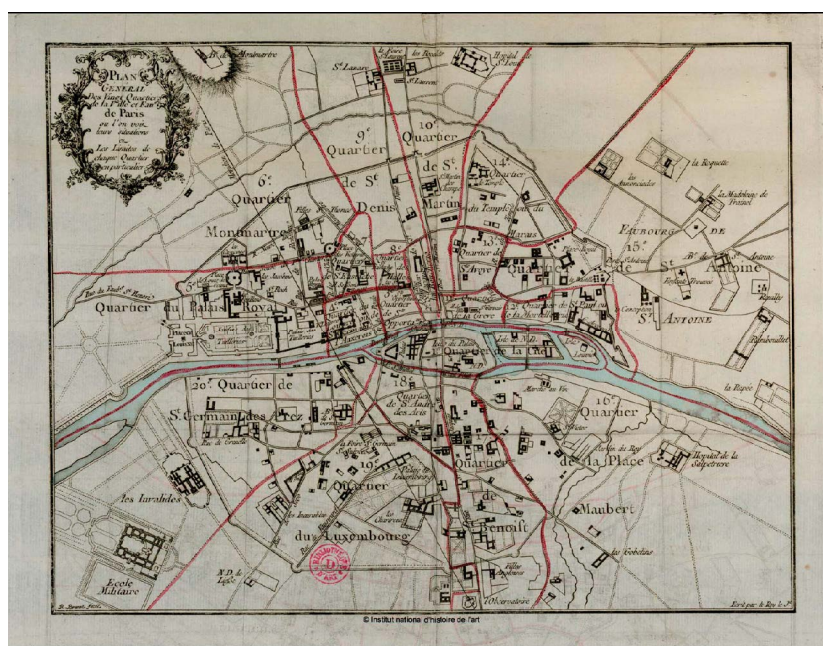


Fig. 4 R. Brunet. Plano de los distritos de París. *État ou Tableau Universale et raisonné de la Ville de Paris*, edición de 1759.

políticos y sociales; finalmente, debía reconocer su incapacidad para trasladar al lector una única visión de la ciudad:

“Sólo después de haber equipado al Extranjero con los conocimientos preliminares que hemos indicado, lo introduciremos en esta inmensa Ciudad que forma un mundo entero, debido a la multitud infinita y a la extrema variedad de los objetos que reúne. ¿Cómo asignar a cada uno de estos objetos el grado de atención, de consideración y de afecto que merece?...Solo podrá ser asignando a cada cosa el rango y el lugar que debe ocupar naturalmente en este *conjunto*, pues un primer vistazo no permite captar ni distinguir todas sus partes”¹³⁴.

La obra de Jèze representa el modelo de libro práctico que organiza y exhibe, según la lógica de una serie de relaciones jerárquicas, el funcionamiento de una ciudad. Pero también es un código de aprendizaje de la vida urbana, un testimonio de la influencia de la administración pública y de la planificación de los diferentes factores que animan la existencia colectiva, desde la política y los negocios a los deseos, las pasiones o el placer:

“...podríamos, sin pretensión y sin adulación, contemplar y considerar una de las Ciudades del mundo que presenta el espectáculo más variado, el más magnífico y el más regular. Pero no se trata aquí solamente de un escrito de mera *aprobación* y de simple *curiosidad*, sino que es cuestión de un libro de *uso*, de *búsqueda* y *comodidad*...”¹³⁵.

¹³⁴ Jèze (1759). “Discours préliminaire”. *Op. Cit.*; p. aiiij.

¹³⁵ Jèze (1759). “Discours préliminaire”. *Op. Cit.*; p.a.

En el *Tableau*, París aparece como una inmensa maquinaria cuyo engranaje se nutre de la acción del poder sobre el territorio y sus habitantes, como la única garantía para la producción de lo que es necesario, útil y agradable en una ciudad.

Si bien la estructura del cuadro sinóptico no llegó a constituirse como modelo futuro, sus contenidos se adaptaron a la estructura de las descripciones que distribuían los elementos urbanos mediante el sumario o la síntesis, la lista o la “tabla metódica” que se inscribían al principio o al final de un libro para facilitar la consulta y la orientación del lector. Las listas se basaban en lo que Umberto Eco denomina la “enumeración conjuntiva”, la reunión de unas “cosas muy distintas cuyo conjunto adquiere coherencia porque son vistas por el mismo sujeto o consideradas en un mismo contexto”¹³⁶. A partir del siglo XIX, estas listas constituyeron el tejido estructural de las guías y descripciones urbanas, el recurso que demostraba su capacidad didáctica y expositiva, la “ostentación o demostración de competencia” acerca de los saberes del mundo¹³⁷. Mediante la enumeración y el encadenamiento de escenarios y figuras, el espacio comparecía en las guías fragmentado en las listas y los inventarios topográficos, representando una forma de control sobre el mundo, de colocarlo al alcance de la mano. Una acción que, para Jacques Le Goff, representaba una clara voluntad de apropiación: “Es claro que la preeminencia del objeto en este mundo procede de una voluntad de inventario, pero el inventario no es nunca una idea neutra; inventariar no es solamente constatar sino apropiarse”¹³⁸.

Las listas, los inventarios y las clasificaciones son los signos de un tiempo de exaltación material y enfermo de orden que, con frecuencia, se identifica con las anomalías burguesas y su afán de dominio sobre lo real; como señala Juan José Lahuerta:

“Nombrar, clasificar, catalogar, contar, encasillar la totalidad de las cosas existentes en géneros y subgéneros, especies y subespecies, tipos, razas, familias, clases y subclases: ésa es la expresión del poder burgués sobre el Universo, la forma

¹³⁶ Eco, Umberto. “La enumeración caótica”. *El vértigo de las listas*. Barcelona: Lumen, 2009; p. 321.

¹³⁷ Hamon, P. *Du descriptif*. París: Hachette Education. Collection Recherches Littéraires, 1993; p. 50.

¹³⁸ Para Jacques Le Goff, “la memorización por medio del inventario, la lista jerarquizada no es sólo una nueva actividad dirigida a una nueva organización del saber, sino un aspecto de un poder nuevo”; en *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. II parte; capítulo 1. Paidós: Barcelona, 1991; p. 143. Sobre la apropiación del mundo a través de las series gráficas de las láminas de la Enciclopedia: Barthes, R. “Las láminas de la Enciclopedia”. *El grado cero de la escritura. Seguido de Nuevos Ensayos Críticos*. Buenos Aires: ediciones Siglo XXI, 1973. También Foucault identificaba la acumulación como uno de los rasgos esenciales de la modernidad: “...la idea de acumular todo, la idea de constituir una especie de archivo general, la voluntad de encerrar en un lugar todos los tiempos, todas las épocas, todas las formas, todos los gustos, la idea de constituir un lugar de todos los tiempos que esté fuera del tiempo, e inaccesible a su ataque, el proyecto de organizar así una suerte de acumulación perpetua e indefinida del tiempo en un lugar inamovible...todo esto pertenece a nuestra modernidad”; en Foucault, M. “Des espaces autres”. *Dits et écrits. (1954-1988)*. Tome IV: 1980-1988. París: Gallimard. Collection Bibliothèque des Sciences humaines, 1994; pp. 102-105.

que toma su gesto de apropiación absoluta de todo lo creado, de su *colonización* del mundo”¹³⁹ (Fig. 5).

Con el dominio de la taxonomía, del nomenclátor, del índice metódico o indicador, del diccionario de calles y las largas listas alfabéticas y temáticas, las guías y descripciones dejaron tras de sí una ciudad hecha de cifras y medidas, un cúmulo de datos y estadísticas, y un espacio, descompuesto en mil pedazos, en el que las diferencias sociales y las gradaciones territoriales se diluían bajo un mismo tratamiento relacional. Esta peculiar forma de mostrar el mundo revela la artificiosa unidad de las “listas pragmáticas” que reúnen los seres y objetos de algún lugar, con el fin de “nombrarlos y catalogarlos”¹⁴⁰. Al encerrar en el acotado espacio del libro una serie de elementos que, en principio, no guardan más relación que la de encontrarse en un lugar determinado, los manuales ofrecían la visión más organizada pero también la más simplificada de la realidad, distorsionando matices y diferencias y dando prioridad a una representación homogénea pero ficticia. La coherencia de cada publicación procedía de la apropiación sincopada de un objeto que carecía de

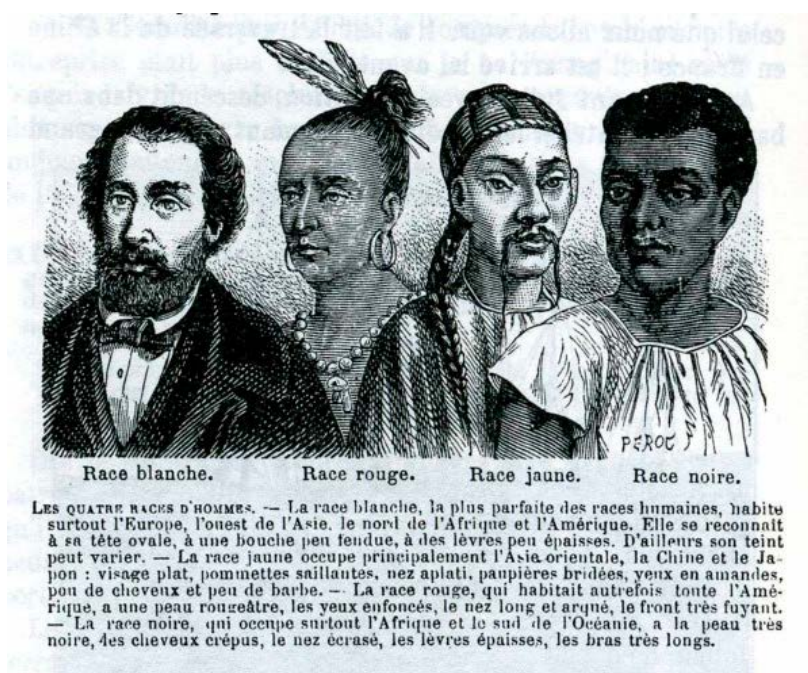


Fig. 5 Pérot.
Las cuatro razas humanas.
Le tour de France par deux enfants, devoir et patrie: livre de lecture courante, 1878.

¹³⁹ Lahuerta, Juan José. “Mobilis in mobili. Notas sobre la idea de progreso en Jules Verne”. *Mobilis in mobili. Notas sobre la idea de progreso en Jules Verne y Una ciudad ideal*. Barcelona: editorial Hacer, 1984; p. 24.

¹⁴⁰ Eco repasa nuestra tradición literaria, repleta de listas e inventarios imaginarios: partiendo de Homero y el *topos de la indecibilidad* de *La Odisea*, elabora una lista de lugares indecibles, -pues “del mismo modo que hay individuos y cosas indecibles, a menudo también hay lugares indecibles”- (*Op. Cit.*; p. 81). Entre las abundantes referencias, incluye a Ezequiel, Charles Dickens, Edgar Allan Poe, Marcel Proust, Italo Calvino y Víctor Hugo, para detenerse en el *Aleph* y ese “mundo entero que (Borges en *El Aleph*) ve tan sólo por un agujero, y ve como lista fatalmente incompleta de lugares, personas, perplejas epifanías”; en *Op. Cit.*; p. 82.

sentido sin su correlación con la visión organizada del espacio y el desplazamiento controlado del individuo; como apunta Anne Devanthéry:

“Para consumir la experiencia del mundo que propone el escrito, para integrar un saber o una emoción, es necesario confrontarse al espacio físico, consagrarle un tiempo de verificación o concretización (...) Contrariamente a una novela que leemos generalmente de manera continua, del principio al fin, una guía de viaje se lee por partes y debe permitir al lector circular fácilmente a través de sus páginas. Para que esto sea posible, los autores de las guías estructuran rápidamente sus textos de manera fraccionada, dividiéndolos en diferentes niveles, sean párrafos breves o en partes más extensas. De esta manera, el lector debe poder deslizarse fácilmente a través de la lectura...”¹⁴¹.

Ante un paisaje al límite del desbordamiento, los redactores que describían París en los inicios del siglo XIX, se planteaban el problema acerca de la forma más eficaz de distribuir los contenidos: algunos, defendían la disposición administrativa, adoptando la estructura de los distritos y barrios; otros, establecían una serie de recorridos; había quien prefería el orden alfabético y quien se proponía crear una determinada cadencia temática. Pero todos fijaban las coordenadas de su dominio con largos preámbulos y advertencias que situaban en el umbral del instrumento práctico, en una especie de *guía de la guía* donde declaraban sus intenciones, demostrando la eficacia del producto y defendiendo su competencia respecto a otras ediciones anteriores. Así llegaba *Le Nouveau Conducteur de l'Étranger à Paris* (1817) a la quinta edición, esgrimiendo los avances que afirmaban su modernidad:

“...cada edición recibe las mejoras que la hacen más interesante y que la convierten en el *Vademécum* del Viajero en París. Un mapa de esta capital, reclamado desde hace mucho tiempo por nuestros lectores, es el complemento del *Conducteur de l'Étranger à Paris*. Hemos hecho grabar uno cuya exactitud y claridad no dejan nada que desear; su formato cómodo se aleja igualmente de aquel tamaño excesivo que restringe el uso, y de aquella pequeñez que fatiga la vista y excluye los detalles útiles. También hemos añadido siete grabados a esta nueva edición”¹⁴².

En 1828, un tal Lebrun –que se presentaba como miembro de “numerosas academias” especialista en la redacción de manuales de todo tipo- reivindicaba su guía parisina porque superaba las anteriores, recogía la información más esencial y eliminaba lo superficial para ampliar los contenidos y ajustarlos a las cambiantes circunstancias sociales, económicas, políticas y culturales. Hasta aquí, el redactor

¹⁴¹ Devanthéry, A. (2008). *Op. Cit.*; p.747.

¹⁴² Marchant de Beaumont, F-M. “Avis de l'Éditeur”. *Le Conducteur de l'étranger à Paris*. Paris: Chez J. Moronval imprimeur, 1817; p. III. Esta guía seguía la tradición de las descripciones denominadas *Pariseum*, publicadas por el mismo editor.

seguía el guión habitual. Sin embargo, su guía era prácticamente un calco de otra edición publicada aquel mismo año, *Le Véritable conducteur parisien*, de J.-B. Richard, quien a su vez utilizaba este pseudónimo para alimentar la confusión con el famoso editor de las guías alemanas Reichard¹⁴³. Corrientes de plagios y transferencias a parte, la clave de la “novedad” del *Manuel Complet du voyageur dans Paris ou nouveau guide de l'étranger dans cette capitale, soit pour la visiter, ou s'y établir* se encontraba en el subtítulo. La obra no se dirigía únicamente al visitante ocasional sino también al habitante o a quien buscara la mejor manera para establecerse en la ciudad. Si, hasta entonces, la mayor parte de publicaciones orientativas –los denominados *Pariseum*, *Indicadores* o *Conductores*¹⁴⁴– se habían dirigido a los viajeros extranjeros, “sin decir nada a las personas que, por un empleo, un comercio o cualquier otra circunstancia, vienen a establecerse”, la nueva guía venía a “rellenar todas las lagunas, proporcionando, por una parte, todas las instrucciones necesarias para un establecimiento en París y, por otra, tratando los reglamentos de las escuelas de derecho, de medicina, etc.”¹⁴⁵. Tras el rechazo hacia quienes describían la ciudad “con un objetivo científico”, Lebrun defendía su programa porque partía “de las necesidades de la vida y de la civilización” y entraba de lleno en el problema de la síntesis de contenidos: “...las obras del primer género han adoptado comúnmente la costumbre de dividir y de describir París por barrios, mientras que las del segundo han recurrido al orden alfabético. Estas divisiones tienen sus ventajas y sus inconvenientes”; mientras el primer sistema, el de las guías que se “contentan sólo con pasear a los viajeros” provoca una “extrema confusión en la búsqueda de información (...) forzando a la “fastidiosa repetición de títulos (*adjetivos*) y ocupando un espacio en la obra que es precioso”, el otro, “más metódico, excelente en los detalles, resulta frío y extraño (*bizarre*) en su conjunto; por ejemplo, parece que está muy bien colocar a todas las iglesias (*église*) en una misma línea pero, ¿nos parece conveniente pasar de ellas a las cloacas (*égouts*)?”¹⁴⁶. El redactor rechazaba con estos argumentos la artificiosa distribución alfabética y su forma de relacionar unos elementos urbanos que, en principio, nada tenían que ver entre sí. Ésta era la razón que le llevaba a defender su plan “más simple y más natural”, basado en “describir la capital a partir de las necesidades de la vida y de la civilización” y

¹⁴³ Heinrich August Ottokar Reichard (1751-1828). Editor de una de las primeras guías modernas que cubría sus viajes por Alemania, Suiza, Italia, Francia y Grecia: *Handbuch für Reisende aus allen Ständen, nebst B. Wey Postkarten zur grossen Reise durch Europa von Frankreich nach Engelland und einer Karte von der Schweiz und den Gletschern von Faucigny*, Leipzig, Weygand, 1784.

¹⁴⁴ El autor se refería a la obra de J.F.C. Blainvillain, *Le Pariseum ou Tableau de Paris de l'an XII (1804)*. Paris: de l'imprimerie de Cramer, 1804.

¹⁴⁵ Lebrun, M. “Préface-Introduction”. *Manuel Complet du voyageur dans Paris ou nouveau guide de l'étranger dans cette capitale, soit pour la visiter, ou s'y établir, par M. Lebrun, de plusieurs académies*. Paris: Roret Libraire, 1828; p. 1.

¹⁴⁶ Lebrun, M. *Op. Cit.*; pp. 1-2.

comenzando por la “habitación, siguiendo con la alimentación, la vestimenta, la higiene, la medicina y sus establecimientos, los edificios y las costumbres religiosas, las sociedades benéficas, todo lo que tiene que ver con las ciencias y las artes, los placeres, el comercio y las manufacturas, los medios de transporte y, finalmente, la descripción de los lugares de nuestro último reposo”¹⁴⁷.

El debate en torno a la mejor manera de distribuir los contenidos de las guías continuó a lo largo del siglo con la transformación radical del mercado editorial de los libros de viaje y la fractura entre un relato, filtrado por la subjetividad del autor, y un producto comercial de clara vocación instrumental¹⁴⁸. El cambio se dejó sentir especialmente en el decenio de 1830-1840, cuando aparecieron los primeros manuales del editor londinense John Murray III (1808-1892) -como el *Handbook of Holland* (1836)-, las 300 páginas del manual de viaje a través del Rin -organizado en secciones y acompañando de informaciones prácticas, mapas y planos de alta calidad gráfica (1839)- del editor de Coblenza, Karl Baedeker (1801-1859), y la primera guía del escritor y periodista francés Adolphe-Laurent Joanne, (1813-1881), el *Itinéraire descriptif et historique de la Suisse, du Jura, de Baden-Baden et de la Forêt Noire* (1841). De los tres, fue el británico el primero que incluyó el sobrenombre de *Handbooks for travellers* (1836-1901) para comercializar unos manuales que se basaban en la exhaustividad y la eficacia, y que permitían al viajero conocer de antemano lo que iba a ver, siempre y cuando siguiera las precisas indicaciones¹⁴⁹ (Fig. 6).

La vocación práctica de un producto se medía con la progresiva adaptación de los contenidos a las alteraciones espaciales y sociales, con la reformulación de los recorridos y la previsión de las necesidades materiales de los nuevos viajeros. La prioridad era proyectar la imagen más objetiva de cada ciudad y justificar la eficacia de unos datos que se presentaban como verdad incuestionable. En la nueva guía, ya no habría lugar para el azar o la aventura que había alimentado el viaje romántico;

Fig. 6 Karl Baedeker (1801-1859). John Murray III (1808-1892). Adolphe-Laurent Joanne, (1813-1881).



¹⁴⁷ Lebrun, M. *Op. Cit.*; p. 2.

¹⁴⁸ En el siglo XIX se pasó de una descripción de la ciudad “en función de su preponderancia a una descripción en función de su cometido”; en Lepetit, B. “Ciudad”. Ferrone-Roche (eds). *Op. Cit.*; p. 295.

¹⁴⁹ La primera guía Murray que actualizó los itinerarios y se preocupó por la comodidad de los medios de transporte fue el *Handbook for travellers in Switzerland and the Alps of Savoy and Piedmont, including the protestant valleys of the Waldenses*. London: John Murray and son, 1838.

en sus páginas, debía triunfar un discurso reñido con las emociones imprevistas y los encuentros fortuitos, muy alejado de las sugerentes derivas que tanto exaltaría después la literatura urbana de la modernidad.

La década de los sesenta marca un punto de inflexión en el mercado editorial, con la aparición de un producto práctico, de pequeño formato y precio asequible, dirigido a un sector amplio de consumidores. Cumplía estas condiciones la colección que inició en 1861 el editor y publicista Henry Auxcousteaux de Conty (1828-1896) con el volumen *París en el bolsillo* y un tono resueltamente popular y familiar, para interpelar y exhortar al lector, tratándolo como un amigo y ofreciéndole numerosos datos prácticos e ilustraciones, planteadas como viñetas humorísticas.

Guides Conty

4, BOULEVARD DES ITALIENS, 4
PARIS



Extrait de la Collection

PARIS EN POCHE.	2 50	SUISSE CIRCULAIRE	2 50
ENVIRONS DE PARIS.	2 50	SUISSE & BADE (Eugadine).	2 50
LONDRES EN POCHE.	4 »	VOSGES EN POCHE.	2 50
PLAISIRS DE PARIS.	2 50	BORDS DU RHIN.	2 50
NORMANDIE.	2 50	PARIS A MARSEILLE.	2 50
BRETAGNE — OUEST.	2 50	PARIS A NICE.	2 50
BASSE-BRETAGNE.	2 50	VICHY EN POCHE.	2 50
BORDS DE LA LOIRE.	2 50	LE HAVRE EN POCHE.	2 »
BELGIQUE CIRCULAIRE.	2 50	LUNE DE MIEL A SPA.	2 »
BELGIQUE EN POCHE.	2 50	OSTENDE EN POCHE.	2 »
LA HOLLANDE.	2 50	ST-GERVAIS EN POCHE.	2 »

Pour recevoir les **GUIDES CONTY**
IL SUFFIT D'EN ADRESSER LE MONTANT EN TIMBRES-POSTE
A M. DE CONTY, 4, Boulevard des Italiens

Fig. 7 Publicidad de la colección de Guías Conty, c.1889.

El prefacio de la primera edición es toda una declaración de intenciones y, además, un modelo que señala el destino de estas publicaciones:

“Las guías de París, editadas hasta hoy, son en su mayor parte literarias e históricas, y no existe ninguna que haya sido escrita desde el punto de vista práctico. Hemos pensado en llenar esta laguna con una nueva guía, *París en el bolsillo*, esencialmente práctica, y que responde a las necesidades de todo el mundo, extranjeros, viajeros e incluso parisinos. Concebido con un plan totalmente nuevo y redactado con las fuentes directas de las indicaciones que ofrece, este nuevo libro, ilustrado con bellas imágenes, no se parece a ninguno de los itinerarios que han aparecido hasta hoy. Las distracciones, los museos, palacios, monumentos, restaurantes, el empleo del tiempo, precios, todo está tratado desde el punto de vista práctico”¹⁵⁰ (Fig. 7).

Más allá de la manifiesta expresión de pragmatismo, la imprecisión y la contaminación del discurso obligaban a fijar la identidad del producto en cada nueva edición:

“No he hecho ni un anuario, ni un almanaque, sino una *guía histórica y descriptiva* que sólo debe ocuparse de aquello que es digno de captar la mirada de los viajeros y las viajeras de Francia y del extranjero; una guía que servirá a los propios parisinos para conocer esta ciudad única que habitan e ignoran”¹⁵¹.

Así se expresaba el periodista Amédée Gayet de Cesena (1810-1889) al presentar *Le nouveau Paris: guide de l'étranger pratique, historique, descriptif et pittoresque* (1864), una *Guía Histórica y Descriptiva* estructurada en tres grandes apartados claramente diferenciados: la guía práctica, la guía histórica-descriptiva y la guía pintoresca. La parte práctica se centraba en los “Consejos Preliminares”: en ella, el lector encontraba toda la información relacionada con su desplazamiento, como las instrucciones para la llegada a la estación del ferrocarril o la elección del alojamiento; la secuencia inicial continuaba con la “Información General” y los datos relativos a la administración, el gobierno o la instrucción pública y las denominadas “Informaciones Diversas”, una serie de indicaciones sobre los principales monumentos y curiosidades, un anuario administrativo, recomendaciones acerca del alquiler, la alimentación o la adquisición de “objetos de toilette, lujo y fantasía”, mezcladas con consejos de

¹⁵⁰ Conty, Henry A. “Préface”. *Paris en poche. Guide pratique illustré de l'étranger dans Paris et ses environs*. Edición consultada: París: Faure éditeur, 1863; p. 7. En 1861, Conty publicó también una guía de Londres y al año siguiente una dedicada a la Exposición Universal de aquella ciudad. Hasta su muerte en 1896, salieron a la luz más de 70 títulos.

¹⁵¹ Gayet de Cesena, Amédée. *Le nouveau Paris: guide de l'étranger pratique, historique, descriptif et pittoresque*. París: Garnier frères, libraires-éditeurs, 1864; p. 658. Cesena era periodista, polígrafo, publicista, fundador del “*Courrier du Dimanche*” y redactor de los periódicos “*Constitutionnel*” y “*Figaro*”.

higiene, un pequeño diccionario práctico, comentarios sobre las diversiones públicas, las claves para manejarse en los medios de transporte y un diccionario de calles.

Tras la caótica miscelánea inaugural, en la “Guía Histórica y Descriptiva”, de Cesena resumía las distintas etapas históricas de la ciudad y añadía veinte itinerarios o “Excursiones Interiores” -en correspondencia con el número de distritos de la época-, más dos “Excursiones Exteriores”, una al Bois de Bolougne y otra al Bois de Vincennes. La última sección, titulada “Guía Pintoresca”, abordaba el retrato social en dos capítulos diferenciados: uno, dedicado a “Los Hombres” -con apreciaciones subjetivas acerca de las costumbres de la sociedad- y otro centrado en “Las Cosas”, en el que se describían los espacios de la vida pública parisina¹⁵². Este sistema de distribución de contenidos separaba lo que, en la mayor parte de publicaciones, formaba una unidad y, presumiblemente, era el resultado de la exigencia comercial de encontrar una estrategia descriptiva original, que trascendiera la estricta relación de los inventarios urbanos.

En el universo de la literatura práctica tres años son una eternidad y, muy pronto, la guía de Gayet de Cesena iba a ser superada por nuevas publicaciones que demostraron mayor capacidad para adaptarse a los cambios urbanos que desarrolló Napoleón III y responder a las expectativas de los visitantes de la exposición universal de 1867¹⁵³ (Fig. 8).



Fig. 8 Eugène Cicéri. Imagen oficial, a vista de pájaro, de la exposición universal de 1867 de París.

¹⁵² Gayet de Cesena, A. “Table Méthodique”. *Op. Cit.*; pp.VII-VIII.

¹⁵³ Entre el 1º de abril y el 3 de noviembre de 1867, la exposición recibió casi 11 millones de visitantes.

Las 1029 páginas y los 410 grabados de *París illustré* (Fig. 9), redactada por Adolphe Joanne (1867), son el ejemplo de un modelo de distribución basado en la “tabla metódica de materias” y en su amplia correspondencia gráfica, como principales reclamos de un producto dirigido a un gran número de lectores. El compás de la relación de elementos urbanos se iniciaba con el primer contacto del viajero con el lugar, un *incipit* de los espacios de llegada que incluía instrucciones sobre la movilidad, el alojamiento y la manutención. La cadencia distributiva continuaba con la relación de las gestiones para instalarse en la ciudad así como las cuestiones relacionadas con la seguridad, la comunicación, la economía o las claves de la sociabilidad, para después abordar el empleo correcto del tiempo en los espacios culturales y en las numerosas distracciones que el viajero podía visitar. El desarrollo descriptivo se abastecía de la descripción topográfica, administrativa y demográfica y de la detallada relación de los espacios urbanos, para dedicar una especial atención a las nuevas infraestructuras y a los monumentos más representativos. Tras la larga enumeración, el redactor abría las puertas a los lugares de las distintas confesiones religiosas. Aunque la mayor parte de la guía estaba dedicada a las infraestructuras públicas, los edificios civiles, educativos y benéficos, también ocupaban un lugar destacado los nuevos establecimientos comerciales y los lugares del aprovisionamiento de la población. Finalmente, el recorrido culminaba en los espacios de la muerte, como oscura metáfora del periplo de la existencia:

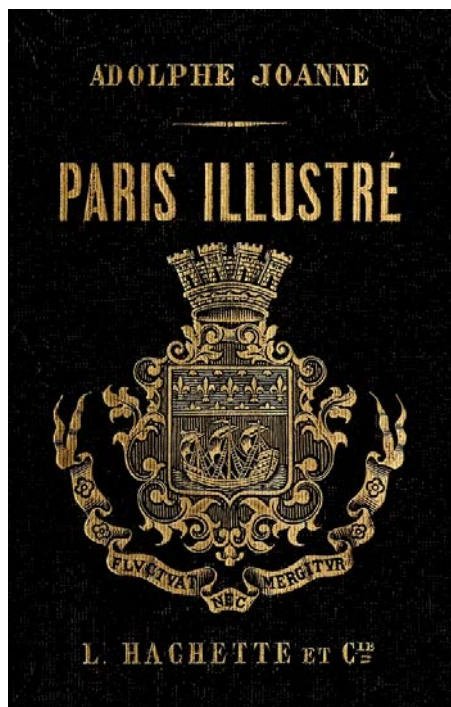


Fig. 9 Adolphe Joanne. *Paris illustré. Nouveau guide de l'étranger et du parisien*. Éditions Hachette, 1867.

“Introducción; indicaciones generales; llegada a París; vehículos públicos; elección de un barrio; hoteles; apartamentos amueblados; casas amuebladas; apartamentos no amueblados; albergues; restaurantes; pensiones; pensiones burguesas; comedores de *Bouillon*¹⁵⁴; lecherías; cocina al aire libre; vendedores de comestibles; pasteleros y confiteros; cafés; tabernas y *brasseries*; bodegueros; vendedores de licores; depósitos de tabaco; casas de salud; baños; inodoros; embajadas y consulados; ministerios; principales administraciones y grandes establecimientos públicos; policía; correos; telegrafía eléctrica; cambistas; escribanos públicos; círculos y clubs; gabinetes literarios; la fotografía.

¹⁵⁴ Los restaurantes populares de *bouillon* (caldo) habían sido fundados por carniceros con el fin de aprovechar los restos de la carne y servir tazas de potaje y caldo al público.

Empleo del tiempo; modelos de itinerarios; días y horas de apertura de los monumentos, museos, etc.; teatros: precio de las butacas; excursiones; barcos a vapor-salidas de los ferrocarriles.

Capítulo I. Situación; clima; origen y crecimiento; divisiones administrativas; murallas; fortificaciones; población.

Capítulo II. Los *boulevards* (Fig. 10).

Capítulo III. Los muelles; los puentes; los puertos.

Capítulo IV. Las plazas; las columnas; las estatuas; los arcos de triunfo; las fuentes; los pozos artesanos; el servicio de aguas.

Capítulo V. Las calles, las carreteras; la iluminación; los pasajes; su iluminación; las ciudadelas.

Capítulo VI. Los paseos; las Tullerías; Jardines de Luxemburgo; los Campos Elíseos, el parque de Monceaux; Jardines del Palais-Royal; Jardín des Plantes; las plazas; el Bois de Boulogne; el Bois de Vincennes; Montmartre; Belleville; Las Buttes Chaumont.

Capítulo VII. Las iglesias y capillas católicas; los templos protestantes; la iglesia rusa; la sinagoga.

Capítulo VIII. Los palacios; el Louvre; las Tullerías; el Elíseo; el Palais-Royal; el Luxemburgo y el Pequeño Luxemburgo; el Palacio del Cuerpo Legislativo y el Hôtel de la Presidencia; el palacio del Quai d'Orsay; el palacio de la Legión de Honor; el Instituto de Francia; el Guarda-Mueble Real; la Archidiócesis.

Capítulo IX. Los edificios civiles y los grandes establecimientos públicos; los ministerios; el Ayuntamiento; las alcaldías; el Banco de Francia; la Bolsa; la Moneda; los Gobelinos; la Manufactura de Sèvres; la Imprenta imperial; la Manufactura de tabacos; el Almacén de vidrio.

Capítulo X. Las mansiones particulares; las casas históricas o curiosas.

Capítulo XI. Los teatros; lugares de placer y reunión; los teatros imperiales; los teatros secundarios; los espectáculos ecuestres; los espectáculos de curiosidades; los conciertos; los cafés-conciertos; los bailes públicos.

Capítulo XII. El deporte; las carreras de caballos y el sport; las carreras de obstáculos; la equitación y los paseos; la caza; las escuelas de tiro; gimnasia; las salas de armas; el boxeo; el *Jeu de Paume*; el billar; el remo; la natación y el patinaje.

Capítulo XIII. Los museos; las exposiciones; las colecciones de obras de arte; los museos del Louvre; el museo de Luxemburgo; los museos de Cluny y las Termas; el museo de artillería; el palacio de la industria y las otras exposiciones; las colecciones particulares de obras de arte.

Capítulo XIX. La instrucción pública; el Instituto; la Academia de medicina; el Colegio de Francia; la Universidad; la Sorbonne y las Facultades; los Liceos; los colegios y otros establecimientos de instrucción secundaria; las escuelas primarias y las salas de infantes; las escuelas especiales; las escuelas extranjeras; las sociedades *savantes*.

Capítulo XV. Los establecimientos y colecciones científicas; las bibliotecas; los archivos del Imperio; el Observatorio; el Jardín des Plantes y el Museo de historia natural; el Conservatorio de artes y oficios.

Capítulo XVI. La administración municipal y la policía; la Prefectura del Sena; la Prefectura de policía.

Capítulo XVII. Los tribunales de prisiones; el Palacio de justicia; el palacio del tribunal de comercio; las cárceles.

Capítulo XVIII. Las instituciones y establecimientos de utilidad pública y beneficencia; la asistencia pública; los hospitales generales; los hospitales especiales; los hospicios y asilos; las oficinas de beneficencia; el orfanato y la Sociedad del Príncipe Imperial; el Monte de Piedad; las cajas de ahorro y previsión; las sociedades de seguros; los establecimientos y obras de caridad pública y privada; sociedades de beneficencia.

Capítulo XIX. Los establecimientos militares; los Inválidos; los Cuarteles generales; las casernas; los hospitales militares; el Arsenal; los consejos de guerra y las cárceles militares; el depósito de reclutamiento; las escuelas militares.

Capítulo XX. Los aprovisionamientos y mercados; el aprovisionamiento de París; los mercados y mataderos.

Capítulo XXI. El comercio y la industria; instituciones y establecimientos relativos al comercio; la Aduana; los docks, almacenes y depósitos generales.

Capítulo XXII: París subterráneo; las cloacas; las catacumbas.

Capítulo XXIII. La Morgue; las pompas fúnebres; los cementerios¹⁵⁵.

¹⁵⁵ Joanne, Adolphe. *Paris illustré. Nouveau guide de l'étranger et du parisien. Contenant 414 vignettes dessinées sur bois par A. de Bar, Fichot, Hubert Clerget, Lancelot, Theron, etc. Un grand plan de Paris les plans des bois de Boulogne et de Vincennes, du Louvre, du Père-Lachaise, du Jardiu des Plantes, etc. et un appendice sur l'exposition de 1867.* Paris: Librairie de L. Hachette et cie. 1867.

la chaussée; 8 mètr. pour chacune des contre-allées. Ce boulevard aboutit à l'avenue de l'Observatoire, à l'extrémité du jardin du Luxembourg. Sa longueur totale est de 3700 mètr., dont 1550 mètr. environ sur la rive dr. de la Seine, du boulevard Saint-Denis à la place du

Châtelet, 400 mètr. pour la traversée du fleuve et de la Cité; et 1750 mètr. sur la rive g. La partie comprise entre la rue Soufflot et l'avenue de l'Observatoire n'est pas encore terminée.

En suivant le boulevard de Sébastopol de l'une à l'autre de ses extré-



Boulevard de Sébastopol (rive droite).

mités, on rencontre sur la rive dr., à g., le square des Arts-et-Métiers, devant le Conservatoire du même nom, et le théâtre du Prince impérial, près duquel le boulevard croiserait la rue projetée de la Bourse. Un peu plus loin, au delà de la rue Turbigo et de la rue projetée qui doit

conduire de la place des Victoires à la rue du Temple, on trouve à dr. l'église Saint-Leu, puis les rues de Rambuteau et de la Cossonnerie, à l'extrémité desquelles on aperçoit les Halles centrales. La rue Aubry-le-Boucher qui s'ouvre à peu de distance, du même côté, conduit à



Boulevard de Sébastopol (rive gauche).

Fig. 10 Capítulo dedicado a los boulevards en *Paris Illustré*, 1867.

Así como el mundo entero comparecía en el corazón de la gran estructura elíptica del recinto expositivo, toda la ciudad se hacía visible en las detalladas descripciones y las numerosas imágenes de la guía *illustrada* que editaba Louis Hachette¹⁵⁶. Todo lo que merecía ser visto en el nuevo París del Segundo Imperio desfilaba en la larga procesión urbana de aquella edición que adaptaba la anterior de 1855, con la renuncia a las visiones más pintorescas y la intención de trasladar al lector la expresión de la máxima funcionalidad:

“Hemos intentado presentar un cuadro completo del Mercado Central, eliminando de una vez todos los detalles puramente pintorescos que no se ajustan a nuestro objeto. Para describir las costumbres y hábitos de la variada población del mercado, las legítimas sutilezas de la venta, para presentar todos los detalles de los medios y recursos destinados a hacer valer la mercancía y transformar lo malo y lo mediocre en bueno, no basta con un capítulo, pues haría falta un volumen completo. Lo único que queremos es proporcionar a nuestros lectores las indicaciones que les encaminen útilmente en una visita que el mercado merece y en la que aprenderá más que en todas las descripciones”¹⁵⁷.

El rechazo explícito de Joanne hacia las descripciones literarias no era una cuestión ligada únicamente a la redacción de una guía. Aunque se encontraba en la esencia de los relatos viajeros, de los tratados científicos y pedagógicos –desde la historia natural hasta el despliegue de competencias técnicas de los manuales profesionales–, la descripción no adquirió un cierto reconocimiento literario hasta bien entrado el siglo, en un tiempo que Hamon define, precisamente, como “del análisis y la descripción”¹⁵⁸. Su condición epidérmica la desplazaba hacia episodios muy concretos de los relatos, como la convocatoria de una vista o el retrato de un individuo o grupo social, contribuyendo a que durante mucho tiempo lo descriptivo se considerara un fragmento que escoltaba o acompañaba la narración principal¹⁵⁹. Esta condición de comparsa acentuaba su carácter transitorio, como algo que siempre está de paso, una llamada puntual o una pausa, el despliegue de las palabras que interrumpen la acción para abrir una escena que *da a ver* algún objeto a los ojos del

¹⁵⁶ Tras la publicación de un *Itinéraire descriptif et historique de la Suisse, du Jura, de Baden-Baden et de la Forêt Noire* (1841), Joanne adaptó para la editorial Hachette la colección de guías alemanas Richard, dedicadas a las principales líneas férreas europeas: *Itinéraire de l'Écosse*, 1852; *Itinéraire de l'Allemagne du nord*, 1854; *Itinéraire de l'Allemagne du sud*, 1855; *Les Environs de Paris*, 1856, *De Lyon*, 1857, etc. En 1855 comenzó a redactar sus propias guías, hasta que, tras su muerte, su hijo Paul continuó la colección y la de la *Bibliothèque de gare*, que se publicaban desde 1851, con la serie “Bibliothèque des chemins de fer”. En 1919, la colección pasó a ser dirigida por Marcel Montmarché, convirtiéndose en la populares *Guides bleus*.

¹⁵⁷ Joanne, A. *Op. Cit.*; p. 958.

¹⁵⁸ Hamon, P. (1993). *Op. Cit.*; p. 11.

¹⁵⁹ Hamon, P. (1993). *Op. Cit.*; p. 12.

lector. Una marginalidad que relegaba la descripción a los confines de unos textos muy precisos, despertando el recelo de quienes identificaban la creatividad con la capacidad para evitar conatos descriptivos. El argumento era la función subalterna de lo descriptivo, su carácter de medio más que de fin, su forma de administrar y presentar los contenidos, sin alardes de originalidad:

“Tal vez el arte de la descripción tenga más que ver con la capacidad de ofrecer una visión de conjunto que una sola imagen particular. Los detalles deben dejarse a la imaginación del lector, y el resultado debe ser más evocador que descriptivo (...) Si la enumeración de detalles constituyera la esencia de la capacidad descriptiva, los inventarios serían las obras de arte por excelencia”¹⁶⁰.

A lo largo del siglo, el manual de la ciudad afirmó su moderna autoridad con el dominio del inventario y de la descripción, convertido en el instrumento indispensable para la correcta inteligibilidad de la metrópolis, en un insistente manifiesto de neutralidad ideológica y en un fiel cómplice de la evolución de los territorios y de la sociedad, mientras los redactores se dedicaban a justificar su pertinencia, entregando al público un auténtico “hilo de Ariadna” de la ciudad. Algunos seguían incluyendo en sus obras las descripciones pintorescas pero las equilibraban con la presentación de alguna estructura más funcional e innovadora:

“A la descripción literaria propiamente dicha, concebida y ordenada según un programa tan novedoso como ingenioso, hemos añadido una descripción topográfica considerable, es decir, la demostración por medio de mapas y planos, tan completa y detallada como ha sido posible”¹⁶¹.

La precisión de los contenidos y su correspondencia gráfica legitimaban una edición durante el breve periodo de su permanencia en el mercado; el acelerado ritmo del consumo decidía el grado de infalibilidad de un producto, provocando la impotencia de sus responsables para fijar “cosas tan variadas y sujetas a continuos y rápidos cambios”¹⁶². Y es que el sometimiento a los vaivenes territoriales y políticos decidía el destino de unas publicaciones que se disponían a continua mejora y revisión y que debían renunciar al estado de finitud, esperando una nueva edición que siempre

¹⁶⁰ En 1872, cuando el periodista británico William Blanchard Jerrold preparaba su crónica de Londres, recordaba estas palabras del escritor Isaac Disraeli acerca de las descripciones paisajísticas; en Jerrold, W. B. *London, a pilgrimage* (1872) Edición consultada: *Londres, una peregrinación*. Abada editores, Madrid, 2004; p. 24. Con ilustraciones de Gustave Doré. Jerrold también escribió *The Paris Way Book* (1867), una guía-anuario para los británicos que residían en París o que tenían que desplazarse hasta allí por negocios.

¹⁶¹ *Guide de l'Exposition universelle et de la ville de Paris pour 1878, avec plans des théâtres et des arrondissements de Paris*. Paris: Edité par la Société La Publicité, 1878.

¹⁶² Baedeker, Karl. *Paris et ses environs, avec les principaux itinéraires entre les pays limitrophes de la France et Paris. Manuel du voyageur. Cinquième édition, revue et augmentée. Avec 10 cartes et 23 plans*. Leipzig: Karl Baedeker éd., 1878; p. VI.

ampliara o superara la precedente. Los redactores no tenían otra opción que advertir a los lectores de la vulnerabilidad del producto y de su incapacidad para asumir la descripción más completa de una ciudad que había “sufrido (...) una transformación demasiado general, demasiado rápida, para que hoy no pueda hacerse otra cosa que presentar la nomenclatura. Un estudio local sobre cada una de ellas sería en este momento totalmente inoportuno, porque mientras unas se abren o se amplían las otras desaparecen o se modifican”¹⁶³. Así lo creía Gayet de Cesena y, en un tono parecido se expresaba Adolphe Joanne cuando daba un paso adelante para asumir los aciertos y los errores de su *Guía Ilustrada* de 1867:

“La primera edición de esta obra ha aparecido en 1855 sin el nombre del autor ni el de los escritores especializados a los cuales se les había confiado la redacción; demasiado numerosos para firmarla en conjunto, quisieron, por un exceso de modestia, guardar el anonimato. Si al publicar hoy una segunda edición le añado mi nombre, es para eliminar por completo su responsabilidad colectiva: porque, aunque me haya aprovechado de su trabajo, he debido realizar unas modificaciones tan considerables que ni ellos mismos la habrían podido reconocer. En efecto, en



Fig. 11 Henry Auxcousteaux de Conty (1828-1896) en una fotografía, realizada por Adolphe Braun en 1877 para promocionar la edición de su guía suiza.

¹⁶³ Gayet de Cesena, A. *Op Cit.*; p. 658.

ocho años, París ha cambiado su aspecto, su forma y su extensión más que durante toda la primera mitad de siglo. Por muy perfecto que haya sido el trabajo de mis predecesores, he tenido que alterarlo completamente, corrigiéndolo y completándolo. Puedo decir que esta segunda edición es una obra enteramente nueva, escrita bajo mi dirección por diversos colaboradores, pero debo reconocer siempre con gratitud los numerosos e importantes servicios que me ha dado la primera edición anónima que hoy vengo a reemplazar (...) A pesar de haber reunido tantos esfuerzos hacia un objetivo común, el resultado no parece completamente satisfactorio; soy el primero en lamentarlo y en reconocerlo. Sin embargo, apelando a la indulgencia de mis lectores por las faltas u omisiones del autor, solicito que se me haga valer una circunstancia atenuante, incluso como excusa: la increíble *movilidad* de París”¹⁶⁴.

Buena parte del prestigio de una colección se basaba en su habilidad para adaptarse a una realidad cada vez más compleja y en su capacidad para reaccionar frente a las sucesivas convulsiones sociales y territoriales. Éste era el caso de las guías alemanas Baedeker, que esgrimían su rabiosa actualidad con el fin de “ser útil al viajero”, porque “para un viajero no existe mayor pérdida económica que utilizar un antiguo manual”¹⁶⁵, mientras reclamaban la complicidad del lector para detectar errores y completar omisiones. En un alarde de síntesis y precisión, la edición de 1878 dedicada a la capital francesa no sólo informaba de la estructura, la división administrativa y los datos del censo más reciente, sino que explicaba que, en las 7,802 hectáreas de superficie de la ciudad, existían más de 860 km de vías públicas, 780 km de cloacas y 100.000 árboles, 65.000 casas, 80 plazas, 28 puentes, 80 iglesias, 14 palacios, “35 o 40 teatros”, 18 hospitales, 13 hospicios, 8 grandes bibliotecas –con 2,375,000 volúmenes en total-, 6 liceos y un poco más de 2.000 establecimientos de instrucción primaria libre y pública, de salas de asilo y escuelas¹⁶⁶. La adaptación a una realidad compleja y vulnerable también eran los valores que reivindicaba Henry Conty, el primer editor que pidió a sus lectores que rellenaran una ficha para valorar los hoteles y comercios que recomendaba, con el fin de ganarse su confianza y combatir las prácticas deshonestas (Fig. 11).

De cambios e interrupciones repentinas aprendió muy pronto Adolphe Joanne, cuando se vio obligado a suspender la tercera edición de su *Guía ilustrada* a causa de la declaración de guerra del emperador Napoleón III a Prusia en 1870. A pesar

¹⁶⁴ Joanne, A. (1867). *Op. Cit.*; p. IX-X.

¹⁶⁵ Baedeker, K. *Die Rheinlande von der Schweizer bis zur Holländischen Grenze*. Leipzig: Verlag von Karl Baedeker, 1892; pp. III-V.

¹⁶⁶ Baedeker, K. “Un peu de statistique”. *Paris et ses environs*, *Op. Cit.* p. XXI. Goulven Guilcher señala que cuanto más precisa es una guía más riesgo corre de perecer; en “Naissance et développement du guide de voyage imprimé: du guide unique à la série, une stratégie de conquête des lecteurs?”. Chabaud, G./Cohen, E. /Coquery, N./Pérez, J. (eds.). *Op. Cit.*; p. 81.

Fig. 12 Postal
“Souvenir del año
terrible 1870-71.
Barricada de la
Rue Lafayette y
el Faubourg St-
Martin del 13 de
marzo de 1871”.



de que la publicación estuvo suspendida durante el año que duró la guerra franco-prusiana, el posterior asedio de la ciudad (19 de septiembre de 1870- 28 de enero de 1871) y el gobierno y la represión de la Comuna (18 de marzo-28 de mayo de 1871), para regresar a la imprenta en junio de aquel año, Joanne supo aprovechar las dramáticas circunstancias y planteó una redistribución “de urgencia” de los contenidos de la guía para incorporar algunos cambios sustanciales. De todas estas modificaciones, la más importante era la inclusión de un particular inventario del terror y de un largo prefacio en el que el redactor consignaba el desastre, las numerosas pérdidas humanas (10.000 muertos) y materiales –transcribiendo la lista de los 200 monumentos y edificios destruidos que, previamente, había publicado el *Moniteur Universel*- mientras se preguntaba por el incierto futuro de la Tercera República¹⁶⁷. Los terribles acontecimientos de la “semana sangrienta” –del 21 al 28 de mayo de 1871- animaron el mercado turístico de álbumes fotográficos, postales, planos y guías monográficas que registraban los escenarios de la destrucción para los visitantes que acudían a contemplar la ciudad en ruinas (Figs. 12-14). De manera oportuna, aquel mismo año salieron a la luz la *Guide-recueil de Paris-Brulé*, que incluía una pequeña colección de fotografías para comparar el estado de los edificios antes y después de la

¹⁶⁷ Joanne, A. *Paris Illustré en 1870. Guide de l'étranger et du parisien*. 3^o ed. Paris: Hachette, 1870. A pesar de que la guía apareció en el mes de julio de 1871, Joanne mantuvo el sangriento año de 1870 como el de la edición. Al compararla con la anterior de 1867, hemos constatado el aumento de grabados (de 410 a 447) y planos (de 8 a 15), así como la inclusión de dos nuevos capítulos: uno, dedicado al servicio de alcantarillado que acababa de diseñar el ingeniero Eugène Belgrand y a las acciones municipales en la vía pública; y otro, esta vez específico, sobre la red y las estaciones del ferrocarril. Un apéndice final incluía la descripción de las Arenas de París, los restos del anfiteatro galo-romano que habían sido descubiertos en el curso de unas obras realizadas en abril de 1870.



Fig. 13 *Guide-Recueil de Paris-Brulé*, 1871.

insurrección (Fig. 13) y la *Guide à travers les ruines. Paris et ses environs*, una obra que presentaba una serie de itinerarios, distribuidos por jornadas, para que los visitantes aprovecharan al máximo la particular incursión en los terribles escenarios¹⁶⁸.

La misma habilidad para adaptarse y reaccionar a las circunstancias podía volverse en contra de unas ediciones cuyo principal objetivo era exhibir la ciudad y la gente bajo control. No era fácil, porque en aquel tiempo de cambios irreparables, el manual de la ciudad era una especie de “relato iniciático” que, si bien abría las expectativas de saber, también limitaba la libertad de movimientos en un escenario imprevisible y desconocido:

“Nada puede dar al viajero mejor idea de la fisonomía general de París, a quien el plano de esta ciudad inmensa le parece al principio sólo un inextricable laberinto; ningún medio es más eficaz para despejar el sentimiento de malestar que oprime al extranjero en este mundo nuevo que tomar un coche para que le conduzca a través de los barrios principales...”¹⁶⁹.

¹⁶⁸ Petit, Pierre. *Guide-Recueil de Paris-Brulé. Événements de mai de 1871. Contenant le récit de l'entrée de l'armée à Paris et la bataille des rues, des notices historiques et archéologiques sur tous les monuments et maisons particulières incendiés ou détruits, un joli plan de Paris colorié et une collection de photographies avant et après l'incendie*. Paris: Dentu éditeur, 1871; y Haus, Ludovic/Blanc, J.J. *Guide à travers les ruines. Paris et ses environs*. Paris: Lemerre éditeur, 1871.

¹⁶⁹ Baedeker, K. (1878). *Paris et ses environs*. Op. Cit.; p. 53.

Si la literatura supo explotar la imagen de la metrópolis como “la realización del viejo sueño humano del laberinto”¹⁷⁰, en las guías esta visión se confrontaba con la maraña de las normas que gobernaban el acceso a los espacios públicos, a “los talleres, oficinas, vecindarios y lugares semipúblicos” y con la creciente densidad de las divisiones y los límites que separaban los distintos sectores de una comunidad¹⁷¹. No es extraño que la idea del laberinto arraigara en el corazón de unas publicaciones cuya razón de ser era el descubrimiento controlado de la ciudad, para orientar y garantizar la independencia del viajero y ofrecerle “las indicaciones necesarias para ver en poco tiempo y por poco dinero todo lo que merece ser visto”¹⁷². En la insistente interpelación al destinatario, sólo cabía una única posibilidad: la de que estuviera dispuesto a aceptar, sin ambages, la autoridad del objeto que portaba en la mano. La experiencia legitimaba la autoridad del redactor, especialmente si había realizado los recorridos previamente o si se trataba de un ciudadano que exhibía un claro dominio del lugar descrito. Es cierto que, a medida que aumentaba el tono instrumental del producto su presencia se diluía bajo la imagen de marca de la colección; pero, aun así, sólo él poseía las llaves de la ciudad, pues sólo él conocía lo esencial, lo que valía la pena ver o saber, lo que era mejor descartar y evitar¹⁷³. Pero no era el redactor el único que debía exhibir su competencia descriptiva o su habilidad para seleccionar y organizar la información; también el destinatario estaba obligado a asimilar unos conocimientos léxicos (palabras) y enciclopédicos (contenidos) y a comprobar su eficacia en el territorio, poniendo a prueba su capacidad para desplazarse y percibir el mundo, para habitarlo y compartirlo. Como el viajero, que busca en el lector un cómplice a través de su periplo, el redactor se erige como una presencia omnisciente frente a un destinatario en perpetuo estado de desconocimiento y desorientación¹⁷⁴ y reclama la confianza del mudo partícipe para confirmar su poder en el pequeño “reino del imperativo” del manual¹⁷⁵. Por eso, el lenguaje empleado acusa el uso de los imperativos verbales, porque, con el libro en la mano, el viajero sólo puede ser cómplice de una forma impuesta de percibir el entorno, debiendo acatar una serie de obligaciones, como seguir religiosamente los itinerarios previstos, elegir

¹⁷⁰ Benjamin, W. (2005). *Op. Cit.*; p. 434.

¹⁷¹ MacCannell, D. *Op. Cit.*; p. 53.

¹⁷² Baedeker, K. (1878). *Paris et ses environs*. *Op. Cit.*; p. V.

¹⁷³ MacCannell se refiere a la estructura moral de las visitas turísticas actuales, según la cual hay unas ciertas vistas que uno está obligado a ver; en *Op. Cit.*; p. 58.

¹⁷⁴ Las guías “canalizan la atención y hacen que las visitas sean menos improvisadas y confusas”, en Rauch, André. “Le voyageur et le touriste”. *In Situ* 15, 2011.

¹⁷⁵ Moret, Frédéric. “L’espace et le temps des guides. Représentations et déformations de l’espace urbain parisien dans les guides 1855-1900”; y Bertrand, Gilles. “L’Expérience géographique de l’Italie dans les guides de voyage du dernier tiers du XVIII^e siècle”. Chabaud, G. /Cohen, E./Coquery, N./Penez, J. (eds). *Op. Cit.*; p. 430.

correctamente los medios de transporte o los mejores lugares en los que reponer fuerzas para continuar su marcha.

Detrás de su descarnada exhibición de pragmatismo, la guía ostenta el privilegio de la previsión, liberando al viajero de los imponderables de cualquier decisión, desde la preparación de los gastos de viaje, la elección de los recorridos más eficaces o el conocimiento avanzado de lo que es preciso conocer. Como señala Daniel Roche, “cualquier movilidad y cualquier viaje implican decisiones: el conocimiento de los códigos (...) o la preparación mediante la información, lo cual explica el gusto por las guías, los almanaques, los mapas y los relatos de viajes y obras de geografía y economía...”¹⁷⁶. Por eso, en los términos del pacto descriptivo, la interpelación es inapelable; no hay lugar para la incertidumbre, la sospecha o el debate, que quedan anulados bajo las numerosas llamadas de atención, las pausas obligadas, las advertencias, indicaciones y prescripciones de toda clase:

“Tomad simplemente la Guía de la Exposición y recorrerla con un mirada que no puede ser distraída; estad seguros de ello. Porque, para vosotros (*la guía*) será el amigo que buscáis y el brazo en el cual os apoyaréis, que os llevará a todas partes, sin vacilación, hacia todo aquello que os interese”¹⁷⁷.

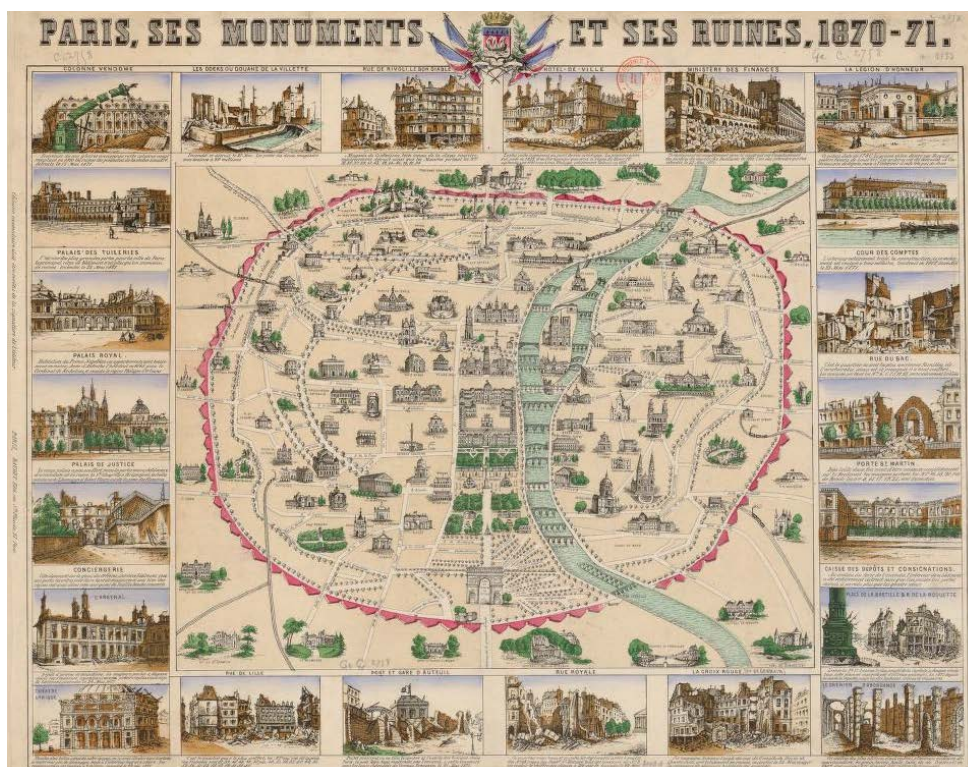


Fig. 14 “Paris, ses monuments et ses ruines, 1870-71”. Plano editado por Baudel en 1871.

¹⁷⁶ Roche, D. “Viajes”. Ferrone, V. /Roche, D. (eds). *Op. Cit.*; p. 289.

¹⁷⁷ “Avis au lecteur. Ce qu’est le guide de l’exposition”. *Le guide de l’expo de 1900. 100 illustrations*. Paris: Flammarion, 1900; p. 8.



Aspect des gares de chemins de fer depuis la mise en vente du GUIDE CONTY : *L'Exposition en Poches*.

Fig. 1 "L'Exposition en Poches. Guide Conty. Aspect des gares de chemins de fer depuis la mise en vente du Guide Conty". Publicidad de las Guías Conty, c. 1878.

Señales en el camino: itinerarios, inscripciones, prescripciones

“Son el mundo en un libro, el mundo de bolsillo, en formato manejable (...); libros de fantasía, aún más que un atlas (...). El mundo de que cabe tener experiencia se constituye sobre itinerarios”.

Karl Schlögel. *En el espacio leemos el tiempo*, 2003.

Como umbral y encadenamiento de los espacios, el manual instaura la lógica del itinerario para fijar el orden de los recorridos y engarzar los múltiples significados de la lectura más precisa de la ciudad. Porque no es lo mismo leer en silencio que pronunciar las palabras en voz alta, tampoco es igual leer la ciudad que recorrerla: al dirigir los pasos y la mirada del caminante y sujetar su conocimiento a una finalidad concreta, cada recorrido planificado se convierte en una medida forma de inscripción, un camino que une y separa, exhibe y oculta lugares; un indicio o acotación en el devenir de la experiencia, una manera de invocar la presencia del espacio y de imponer unas determinadas condiciones de movilidad¹⁷⁸.

La planificación urbanística del siglo XVIII había transformado “el movimiento en un fin en sí mismo”¹⁷⁹, adaptando los territorios a las nuevas redes de comunicación, a las premuras de la existencia y a las distintas intensidades de una realidad inédita en la que -como observaba Georg Simmel-, la velocidad era un valor esencial: el *tempo* “impaciente específico de la vida moderna indica no sólo el ansia de un rápido cambio de los contenidos cualitativos de la vida, sino también la potencia que cobra el atractivo de los límites, del comienzo y del final, del llegar y del irse”¹⁸⁰. Como en la vida cotidiana, también la literatura abundó en alusiones a la movilidad y al desplazamiento de los personajes en los escenarios urbanos y rescató las clásicas figuras callejeras, como el pícaro, transformado en el arribista, el advenedizo o el “parvenu”, o el desclasado, que asumía todos los matices de la transgresión social. El movimiento de la gente en la ciudad y la presencia de la calle como escenario predilecto de la existencia común concentraron el interés de la novela realista; un

¹⁷⁸ Según Schlögel, “...una de las formas principales de hacerse presente el espacio es el itinerario, (...) Las guías de itinerarios (...) establecen la más estrecha conexión concebible entre lugar y tiempo, la unidad espacio temporal. Las distancias se indican medidas en tiempo y espacio. Los itinerarios traen mapas adjuntos. En el aspecto técnico son auténticos modelos cartográficos de cómo exponer en conjunto el curso de complicados movimientos”; en *Op.Cit*; p. 55.

¹⁷⁹ Sennett, Richard. “Cuerpos en movimiento”. *Carne y piedra*. Madrid: Alianza ed. 2007; p. 282. v.o.: 1994.

¹⁸⁰ Simmel, Georg. *Philosophie der Mode*. Berlin: Pan-Verlag, 1905. Edición consultada: “La moda”. *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. Barcelona: Península, 1988; p. 36.

cambio que, a juicio de Hamon, se manifestó en la adopción “del procedimiento pedagógico-tipo del viaje y la descripción ambulatoria”, con unas figuras que ilustraban, justificaban y daban coherencia “a la yuxtaposición de descripciones y visiones”¹⁸¹. De un modo similar, las guías exaltaban el dinamismo metropolitano e incitaban al desplazamiento del individuo, según unas condiciones predefinidas de antemano, con unos recorridos impuestos y su ajuste a los horarios y trayectos de los medios de transporte, a la circulación en las grandes avenidas y al movimiento organizado de la gente en las calles. Para facilitar una lectura más funcional del espacio, los itinerarios se transformaron en una especie de peregrinaje bajo control, con unos recorridos, plagados de avisos y señales, cuya estructura argumental, tejida con fragmentos dispersos y relacionados entre sí de manera arbitraria, no siempre mantenía una lógica correspondencia con la realidad física del territorio y sus límites.

En el itinerario práctico, la metrópolis despliega su flamante centralidad y delata la naturaleza residual de las zonas más alejadas de su influjo simbólico¹⁸². En las guías urbanas del siglo XIX, el recorrido prefabricado señalaba la vigencia y la caducidad de ciertos sectores, reflejando la potencia de los núcleos dominantes y sumergiendo en el silencio los lugares que no tenían razón de ser en la escenografía de la ciudad moderna. En esta historia, el itinerario es algo más que un simple recorrido turístico, porque representa los valores que se asocian a un lugar, señalando las fluctuaciones jerárquicas, la emergencia y la substitución de los símbolos del poder en el espacio. A lo largo del siglo, la prioridad de unos determinados itinerarios sobre otros se fundó precisamente en un sistema de segregación basado en aspectos concretos pero variables, como la disposición económica, la duración y la función de la estancia o la dialéctica entre la flamante metrópolis y los vestigios de las antiguas comunidades urbanas. Las publicaciones editadas a partir de 1850, confirman la extensión de los itinerarios prácticos pero también su fragilidad y su dependencia respecto a las condiciones económicas y políticas y a las oscilaciones del gusto, como las rutas que desplegaban una determinada cadencia estética, arqueológica o monumental: fue así como se consolidó la fortuna de las guías históricas y de las visitas pintorescas, con los recorridos que encadenaban emplazamientos ligados a un episodio concreto y la afición por contemplar las ruinas que inflamaban las exaltaciones patrióticas.

Una de las primeras cuestiones que plantea la lectura de los textos es la ambivalencia del término “itinerario”: unas veces, lo encontramos para evocar un camino, un relato

¹⁸¹ Hamon, P. (1993). *Op. Cit.*; p. 61.

¹⁸² A. Bailly incide en la idea de que, antes que los geógrafos y los economistas, los escritores habían explotado la imagen de “lugar central y la jerarquía comercial y de servicios”; en Bailly, Antoine, S. *La percepción del espacio urbano. Conceptos, métodos de estudio y su utilización en la investigación urbanística*. Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1979; p. 166.

o recorrido, y otras, como indicador de rutas terrestres, marítimas o ferroviarias, incluso como representación gráfica o como una guía¹⁸³. La condición transitiva de la palabra es fruto de las derivas de significado a lo largo del tiempo y del carácter de encrucijada entre un “espacio físico y una cultura”¹⁸⁴. El itinerario se identifica con todo ello, pero nunca es un trayecto cualquiera ni un libre desplazamiento; es siempre un recorrido preciso, medido y particular y, especialmente, cargado de sentido: “es más que un camino: es una ruta seleccionada que una época ha elegido y que ha marcado con saberes, deberes y emociones”¹⁸⁵. La primera edición del *Gran Diccionario Universal Larousse* (1867-1890) alberga una definición que delata la ambigüedad y la confusión del término:

“El itinerario no es una geografía, ni una historia, ni un catálogo, ni una estadística, ni un manual de curiosidades, es algo de todo esto. Un itinerario, como indica su nombre, enseña al viajero las vías que debe tomar, le explica en cada lugar aquello que es necesario ver y saber, revelándole el país que ignora y proporcionándole una colección de informaciones que buscaría vanamente en otra parte (...); los itinerarios no se dirigen solamente a los turistas propiamente dichos; interesan tanto a los hombres de estudios, deseosos de tener noticias exactas y completas sobre la geografía, la historia, la estadística, los monumentos, las colecciones de arte y ciencia, la industria, el comercio de los diversos territorios de Europa y Oriente”¹⁸⁶.

La extensión social del turismo señaló el aumento de las guías que incorporaban nuevos recorridos prácticos para adaptarlos a las necesidades de los nuevos viajeros. Los desplazamientos se planificaban según la lógica de la economía de recursos, creando lo que Jules Gritti define como una “espacialidad particular”¹⁸⁷, en la que cada país o ciudad puede ser recorrido siguiendo su descomposición funcional. En este sentido, asombra la insistencia de los redactores para concienciar al lector de la obligación de respetar el orden y la secuencia de los itinerarios propuestos, así como sus advertencias acerca de las consecuencias de la transgresión:

¹⁸³ Itinerario, ria. (Del lat. *itinerarius*, de *iter*, *itineris*, camino); 1. adj. Perteneciente o relativo a un camino; 2. m. Dirección y descripción de un camino con expresión de los lugares, accidentes, paradas, etc., que existen a lo largo de él; 3. m. Ruta que se sigue para llegar a un lugar; 4. m. Guía, lista de datos referentes a un viaje; 5. m. *Mil.* Partida que se adelanta para preparar alojamiento a la tropa que va de marcha; 6. m. p. us. derrotero (de las naves). Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>

¹⁸⁴ Devanthéry, A. (2011). *Op. Cit.*; p. 3.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ “Itinéraire”. *Grand Dictionnaire Universel du XIX siècle*. Paris: Larousse éditeur; 1867-1890; citado en Roncayolo, M. “Introduction. La porosité des guides avec des autres genres”. Chabaud, G./Cohen, E./Coquery, N./Penez, J. (eds). *Op. Cit.*; p. 122.

¹⁸⁷ Gritti J. *Op. Cit.*; p. 64.

“Para verlo todo con detalle y provecho, lo importante es seguir, al pie de la letra, nuestros itinerarios, a los cuales les falta, lo reconozco, lo imprevisto y la poesía; pero son necesarios e indispensables para reconocer y identificar este mundo de maravillas esparcidas en los parques, en los palacios y en las avenidas”¹⁸⁸.

El inicio del siglo XIX coincidió con la aparición de los primeros manuales que incluían metódicas instrucciones para la distribución y el empleo racional del tiempo de viaje. En la temprana fecha de 1804, un *Pariseum ou Tableau de Paris de l'an XII* se dirigía a los visitantes extranjeros ofreciéndoles una sucinta relación alfabética de lo que podía ser de interés en la ciudad. El subtítulo insistía en la idea de que se trataba de una “obra indispensable para conocer en poco tiempo todo lo que hay de curioso”, como las antigüedades, los edificios, los museos y gabinetes, las manufacturas, los espectáculos, los nombres y direcciones de los artistas y literatos, una noticia de las obras publicadas sobre París, una reseña de los “lugares memorables”; así como la información sobre el servicio de correos y monedas, una indicación de calles y un “Panorama que ofrece, de un sólo golpe de vista, la posición y el destino de los objetos más interesantes”. La ciudad que merecía ser vista aparecía fragmentada en seis estratos diferenciados o “divisiones relativas”: el gobierno, la milicia y los tribunales; la religión, la educación y las costumbres; las letras, las ciencias y las artes; la industria, el comercio y la agricultura; los edificios, monumentos y plazas; los espectáculos, los paseos y las diversiones. Pero la verdadera innovación se encontraba en la correlación cartográfica de todos estos elementos urbanos:

“Todos los objetos descritos están señalados en un mapa, en forma de panorama, que se ofrece en exclusiva y que merece la atención. Cada lugar se encuentra señalado con la figura y el color de la clase a la que pertenece, a saber:

1°. El Gobierno, con una esfera roja; 2°. La Religión, con una cruz violeta; 3°. Las Letras, con un triángulo verde; 4°. La Industria, con un cuadrado amarillo; 5°. Los Edificios, con una columna vertical azul; 6°. Los Espectáculos, con una columna horizontal marrón”¹⁸⁹.

Como complemento a esta medida disección espacial, la guía añadía “La semana del curioso”, un esquema-calendario en el que figuraban los lugares que era preciso visitar, así como los días y las horas de apertura (Fig. 2).

Medio siglo más tarde, el espacio y el tiempo se representaban en perfecta simetría en *Quinze jours à Paris ou Guide de l'étranger dans la capitale et ses environs* (1854), una guía que ofrecía un “cuadro sinóptico y pintoresco” de la ciudad, con

¹⁸⁸ *L'Exposition en poche: guide pratique*. Paris: Office des Guides Conty, 1878; p. 7.

¹⁸⁹ Blainvillain, J.F.C. “Avant-propos qu'il faut lire et Plan de l'Ouvrage”. *Op. Cit.*; p. IX.

xxvj

LA SEMAINE DU CURIEUX.

Ce Tableau présente, sous un seul coup-d'œil, les jours et heures où les divers établissemens sont ouverts.

OBJETS A VOIR.	Lundi.	Mardi.	Mercredi.	Jendredi.	Samedi.	Dimanche.	Heures.	Closure.
Musée Napoléon,	10	4
— du Luxembourg,	10	4
— de Versailles,	10	4
— des Petits Augustins,	10	4
Cabinet de la Monnaie,	10	1
— du Jard. des Plantes,	3	5
Gobelins,	10	1
Savonnerie,	10	1
Bibliothèque Nationale,	10	2
— de l'Institut,	10	2
— du Jard. des Plantes,	10	2
— de l'Arsenal,	10	2
— de St.-Antoine,	10	2
— Mazarine,	10	2
— du Panthéon,	10	2
Salpêtrière,	10	4

Nota. Le tiret indique les jours d'ouverture.

Fig. 2 "La semana del curioso". *Le Pariseum ou Tableau de Paris de l'an XII*, 1804.

una extraña combinación entre la relación más sistemática de los elementos urbanos y la descripción literaria. Como novedad, la obra contenía un "itinerario preciso y un indicador seguro para los viajeros extranjeros y de la provincia (y) para el justo empleo del tiempo que quieran consagrar al examen de los objetos más curiosos e interesantes a conocer..."¹⁹⁰ (Fig. 3). La estructura se ajustaba a la premura de una experiencia en la que el viajero podía "sólo con la ayuda de su libro, encontrar al instante aquello que busca y dirigirse hacia allí según su voluntad". Por ello, el espacio y el tiempo se descomponían en quince jornadas distintas, de las cuales doce se correspondían con los doce distritos que París tenía en aquel momento y tres con sus contornos¹⁹¹.

¹⁹⁰ Marin de P***, J.C.G. *Quinze jours à Paris ou guide de l'étranger dans la capitale et ses environs. Tableau synoptique et pittoresque*. Paris: Palais Royal, Galerie d'Orléans, 1854; p. 28.

¹⁹¹ Marin de P***, J.C.G. *Op. Cit.*; p. 29.

Fig. 3 El Arco del Triunfo. *Quinze jours à Paris ou guide de l'étranger dans la capitale et ses environs. Tableau synoptique et pittoresque*, 1854.



Con la reducción del tiempo de permanencia en un lugar y la creación de unos desplazamientos ceñidos a unas funciones controladas, aumentó la exigencia de aprovechar al máximo la experiencia del viaje. Esta idea domina en las primeras publicaciones que se ocuparon de algún acontecimiento excepcional y limitado en el tiempo, como las primeras exposiciones internacionales. De este modo, la *Guide Général dans Paris* (1855) recomendaba a sus lectores “sólo echar una rápida ojeada” a los museos de la ciudad, con la intención de “adaptarnos en esta sección, como en las demás, al espíritu de este volumen, que se propone mostrar solamente el aspecto general de las cosas”¹⁹². ¿Hasta qué punto era posible prescindir de un manual si el visitante tenía la intención de asistir a una representación teatral? Para el redactor se trataba de una idea peregrina, porque “aquí, como en todas partes, la ayuda de una guía es necesaria para clasificar y organizar las cosas y crearse un plan general de orientación”¹⁹³.

La secuencia organizada de trayectos y visitas a lo largo de ocho jornadas, fragmentadas en franjas horarias de 60 minutos, es el argumento que desarrollaba *Huit jours à Paris: guide des étrangers et des promeneurs* (1864). En este caso, la prioridad consistía en aprovechar las “horas de entrada a los monumentos y la división del tiempo”, siempre y cuando el lector siguiera el orden de las actividades planificadas de antemano:

“Esta nueva guía no ha olvidado nada y permite visitar París en detalle y sin turbación. Dado nuestro formato reducido, no podemos tratar detalladamente

¹⁹² *Guide général dans Paris. Guides Illustrés à 1 franc*. Paris: Paulin et Chevalier, 1855; p. 148.

¹⁹³ *Guide général de Paris. Op. Cit.*; p. 179.

todos los monumentos ni ofrecer el catálogo de todos los museos, por lo que les recomendamos el encantador volumen, *Paris en el bolsillo. Guía práctica e ilustrada* de M. Henry Conty, que indica día a día todo lo que puede interesar al viajero”¹⁹⁴.

La planificación racional de la experiencia era el señuelo que esgrimía Adolphe Joanne cuando alardeaba de haber distribuido el tiempo de visitas y de ajustarlo a la “descripción de París por secciones, y correspondiéndose a una agrupación racional de los barrios”¹⁹⁵. Más allá de la organizada descomposición espacio-temporal y de su correspondencia en unos recorridos concretos -que la *Guía* establecía en uno, dos, cinco, ocho y quince días e incluso un mes-, podía parecer que el viajero tenía plena libertad para elegir la dirección y la duración de sus desplazamientos, pero siempre aparecía la pertinente advertencia sobre la mejor manera de aprovechar la experiencia que, por supuesto, consistía en seguir las metódicas instrucciones del manual:

“No tengo la pretensión de obligar a los parisinos y extranjeros a visitar París de una manera u otra. A cada uno su plena libertad. Unos sólo tendrán ocho días para su visita, otros le consagrarán un año entero, y a alguno más le podrá interesar sólo una clase de monumentos o establecimientos (...); al presentar un programa de itinerario para diferentes tipos de estancias y duraciones en París, se da por entendido que sólo queremos bosquejar un cuadro que se transformará, se modificará, se extenderá o se acortará según los gustos y los recursos, según el barrio de residencia o las fuerzas de cada uno. De toda formas, aconsejamos a nuestros lectores que cumplan con las indicaciones generales; creemos que así ahorrarán pérdidas de tiempo en recorridos inútiles”¹⁹⁶.

Si era habitual que los redactores insistieran a sus “amigos lectores” sobre la necesidad de evitar los “recorridos inútiles”, presentándose con lemas como “una guía no es nada sino es práctica”, también abundaban las consignas hacia el grado atención que debían mantener los viajeros a quienes aconsejaban “leer poco y mirar mucho”. Un producto eficaz y servicial debía dejar muy claro lo que era preciso ver y lo que no era necesario visitar:

“Este librito ha sido escrito para los visitantes de la Exposición que, al no disponer de mucho tiempo y debiendo evitar los pasos y carreras inútiles, quieren sin embargo ver todo lo esencial. (...) Nos hemos propuesto dar a estos visitantes una verdadera guía, es decir, un libro que oriente con claridad, que conduzca sobre

¹⁹⁴ “Préface”. *Huit jours à Paris: guide des étrangers et des promeneurs*. Paris: Ledot jeune, éditeur-Bruxelles Rosez Libraire, 1864; s.p. El autor se refería a la colección *Paris en poche* (*Paris en el bolsillo*) del editor Henry Conty.

¹⁹⁵ “Préface”. *Guides-Joanne Paris, 1889*. Paris: Hachette et cie; 1889.

¹⁹⁶ Joanne, A. (1867). “Preface”. *Paris illustré. Op. Cit.*; p. XI y LXXXII.

el terreno hacia los objetos más interesantes, en fin, que proporcione las indicaciones indispensables”¹⁹⁷.

Una sencilla publicación, dirigida a los visitantes de la exposición de 1900 de condición modesta, ofrecía un “itinerario sintético” para quien sólo disponía de un día y calculaba el tiempo, con la máxima precisión, entre las actividades a realizar a las 9 de la mañana y las que era mejor llevar a cabo hacia las 18’30h. El desarrollo de la jornada era realmente trepidante y, suponiendo que pudiera seguir las instrucciones a rajatabla, el visitante apenas tendría ocasión para aminorar el ritmo de su marcha. No en vano aquel itinerario sintético estaba diseñado mediante una secuencia ininterrumpida de imperativos, “visiones rápidas”, “ojeadas”, “instantes” y “rápidos recorridos”. Así, al llegar a un lugar de interés, la guía no daba tregua: el viajero podía pasar ante la reproducción del Viejo París que, seguramente, “merecería por sí sola una visita de medio día, pero tenemos demasiada prisa”. Así transcurría el acelerado viaje, con alguna que otra sorprendente *sugerencia*: “es necesario que en tres cuartos de hora hayamos recorrido el Trocadero”¹⁹⁸ (Fig. 4).

Los redactores insistían en la eficacia de sus derroteros programados, incrementando la presión sobre el turista con “el itinerario más rápido, el más interesante, el más simple y el más práctico, el único que permite una visita completa de la Exposición en un día, como en dos o tres días, o en una semana o más”¹⁹⁹. En los pequeños volúmenes de bajo coste, las largas y detalladas descripciones eran substituidas por las relaciones sintéticas de espacios y monumentos y las listas alfabéticas que respondían a las premuras del viaje turístico. Si, alguna una vez, un desplazamiento cualquiera se transformaba en una “visita o paseo metódico”²⁰⁰, otras, el control de las actividades, los movimientos y el estado de ánimo del viajero podía llegar hasta el límite:

“...Si queréis aceptar un consejo, procurad llegar antes de las seis de la tarde. De este modo, a las siete estaréis en el hotel, cenaréis, podréis pasear un poco, a la aventura, para aspirar solamente algunas bocanadas del aire especial de este lugar; después, os iréis a descansar pronto, para que mañana por la mañana estéis preparado para honrar París con vuestra presencia, y con vuestra alegría particular contribuir a la alegría general. A nuestro parecer, llegar por la mañana es un error. ¿De qué sirve vagar por el boulevard con los párpados semi-cerrados por la fatiga de una noche en

¹⁹⁷ “Aux visiteurs de l’exposition”. *Paris-Exposition. Op. Cit.*; s.p.

¹⁹⁸ “Comment visiter l’exposition en un jour”. *Le guide de l’exposition de 1900. 100 illustrations*. Paris: Flammarion, 1900; p. 41 y sg.

¹⁹⁹ “Notre itinéraire”. *Paris Exposition 1900. Guide pratique du visteur de Paris et de l’exposition*. Paris: Hachette & cie, 1900; p. 221.

²⁰⁰ “L’exposition. Promenade metodique”. *Guide Armand silvestre Paris et ses environs et de l’exposition de 1900*. Paris: Didier et Méricant editeur, 1900; p. 94.

JOURS ET HEURES D'OUVERTURE

PRINCIPAUX MONUMENTS, MUSÉES ET ÉDIFICES



Nous indiquons ici, jour par jour et heure par heure, l'ouverture et la fermeture de tous les Musées, Palais, Monuments, Édifices, Églises, Parcs et Jardins, qui sont des curiosités de Paris. Grâce à ces indications et à l'espace laissé en blanc dans la marge, nos lecteurs pourront préparer d'avance la liste des choses à voir et noter l'heure qu'ils auront choisie pour leurs visites aux Musées et aux Monuments. Nous n'indiquons que les heures du service d'été, l'horaire d'hiver ne commençant qu'à la fin du mois d'octobre, c'est-à-dire au moment de la fermeture de l'Exposition; la plupart des musées ferment en hiver une heure plus tôt.

DIMANCHE	NOTES
<p>Visite du Conservatoire des Arts et Métiers, de 10 à 4 h. — Églises : Grand'messe à 9 h. 1/2 ou 10 h. Vêpres à 1 h. 3/4 ou 2 h. (dans toutes les églises). — Invalides, visite complète de midi à 4 h. — Jardin des Plantes, Ménageries de 11 à 5 h. Galeries de 11 à 3 h. — MUSÉES : des Archives, de midi à 3 h. — Carnavalet, de 11 à 5 h. — Cernuschi, de 10 à 4 h. — Cluny, de 11 à 4 h. — Ethnographique (au Trocadéro), de midi à 4 h. — Galliera, de midi à 4 h. — du Louvre, de 10 à 4 h. — du Luxembourg, de 10 à 4 h. — de la Renaissance ou des Copies (à l'Ecole des Beaux-Arts), de midi à 4 h. — Sculpture comparée (au Trocadéro), de 11 à 5 h. — Panthéon, de 10 à 5 h. (demander carte, 3, pl. de Valois, Direction des Beaux-Arts, pour voir la crypte). — Sainte-Chapelle, de 11 à 5 h. (pourb.).</p>	
LUNDI	
<p>Bourse, de midi à 3 h. — Conservatoire des Arts et Métiers, de midi 1/2 à 2 h. 1/2. Bibliothèque, Réfectoire, etc. (avec autorisation). — Conservatoire de musique, de midi à 4 h. — Jardin des Plantes, de 11 à 4 h. — Musée de la Renaissance (avec autorisation, pourboire). — Notre-Dame (Trésor, 1 fr.; Tours et Cloches, 50 cent.), de 1 à 4 h. — Palais de Justice, de 11 à 4 h. — Visite des souterrains du vieux Louvre, de 1 à 3 h. (demander autorisation à la direction des Musées nationaux, au Louvre).</p>	
MARDI	
<p>Bourse, de midi à 3 h. — Conservatoire des Arts et Métiers, de 10 à 4 h. — Bibliothèque Nationale (Galerie d'Exposition), de 10 h. à 4 h. — Hôtel de Ville, de 2 à 3 h. — Invalides (Musée et Tombeau), de midi à 4 h. — Jardin des Plantes (Ménageries, Galeries, Serres, avec autorisation), de 11 à 3 h.; Serres, de 1 à 4 h. — Hôtel des Monnaies (autorisation), de midi à 3 h. — MUSÉES : Carnavalet, de 11 à 5 h. — Cernuschi, de 10 à 4 h. — Galliera, de midi à 4 h. — de Cluny, de 11 à 5 h. — Guimet, de midi à 5 h. — de la Renaissance (section des Beaux-Arts), avec autorisation, de 10 à 4 h. — du Trocadéro (Ethnographie, Sculpture Comparée), de 11 à 5 h. — Notre-Dame (Trésor, 1 fr.; Tours, 50 cent.), de 10 à 4 h. — Palais Bourbon et du Luxembourg, visibles pendant les vacances, de 9 à 6 h. — Panthéon, de 10 à 4 h. (carte pour voir la crypte). — Palais de Justice et Ste Chapelle, de 11 à 5 h.</p>	

Fig. 4 "Días y horas de apertura. Principales monumentos, museos y edificios". *Paris Exposition 1900. Guide pratique du visiteur de Paris et de l'exposition, 1900.*

blanco? Como seguramente estaría de mal humor, la gente os parecería huraña y sería una equivocación (...) Suponiendo que hayáis seguido nuestro consejo; a las siete estaréis instalado, a las ocho habréis cenado, vagaréis sin rumbo alrededor de vuestro hotel y a las diez dormiréis..."²⁰¹.

En 1895, el redactor de una guía barcelonesa también establecía las condiciones para una correcta apropiación de la ciudad; bajo la tutela del objeto que llevaba

²⁰¹ *Paris. Sa vie et ses plaisirs. Par un parisien du pré aux clerics. Guide de l'Exposition Universelle.* Paris: Bibliothèque Charconac, dixième édition, 1889; pp. 2 y 10.

en la mano, el paseante sólo tenía que acatar y seguir religiosamente la secuencia de recorridos preestablecidos: “A continuación del índice metódico, con el título de CICERONE, se expone la manera de visitar la capital y pueblos del llano, con ahorro de tiempo y economía. En los diez itinerarios va comprendido metódicamente lo principal que puede ser visitado, consignado por orden riguroso de itinerario, con distintos caracteres tipográficos, según su importancia, y con referencia a la página donde se encuentra la descripción detallada de cada elemento”²⁰².

A través de los itinerarios prediseñados y del “esfuerzo por iniciar lo más posible al lector en los usos y las costumbres de París, para que, desde el día de su llegada, no se sienta desconcertado ni demasiado desorientado en la gran ciudad”²⁰³, la experiencia del descubrimiento se convirtió en una medida concatenación de espacios y monumentos y las ciudades en unos lugares, impasibles a la deriva, en los que el visitante se desplazaba, siguiendo unos caminos siempre controlados:

“Los siguientes itinerarios prácticos facilitan grandemente al forastero su visita a la Ciudad Condal. Comprenden absolutamente todo cuanto notable encierra Barcelona, y parten todos ellos de la Rambla de Capuchinos, llamada también del Centro por ser este el punto de más movimiento y vida de la capital. (...) El visitante que disponga tan solo de cuatro días puede, fijándose en nuestros Itinerarios prácticos, hacerse cargo por completo de todo cuanto vale la pena de verse. Al tal efecto, deberá distribuir las excursiones del siguiente modo: 4 días y 9 itinerarios”²⁰⁴.

A principios del siglo XX, aumentaron las ediciones de las guías históricas que diseñaban sus recorridos a partir del descubrimiento de los vestigios de la vieja ciudad, como las que publicaba en París el marqués Félix de Rochegude, donde establecía itinerarios “prácticos” a través de los distintos escenarios del pasado. Fueron estas guías las que acompañaron al fotógrafo Eugène Atget en sus excursiones en busca de las huellas del viejo París, para captar con su cámara las escenas, las actividades y los personajes que estaban a punto de desaparecer del paisaje cotidiano²⁰⁵. Toda la poesía de las imágenes de Atget parece desvanecerse al leer las precisas indicaciones de Rochegude en su *Guide pratique à travers du vieux Paris* (1903), “una guía realmente práctica en un estilo telegráfico (...), para verlo todo sin pasar dos veces por el mismo rincón, no perder el tiempo; ésta es la razón por la cual he adoptado

²⁰² Roca, José. *Barcelona en la mano. Guía de Barcelona y sus alrededores. Con dos apéndices: medicina y cirugía-artes, profesiones, industria y comercio*. Barcelona: Enrique López editor, 1895; p. 8.

²⁰³ “Reisnelements Pratiques”. *Paris Exposition 1900. Op. Cit.*; p.I.

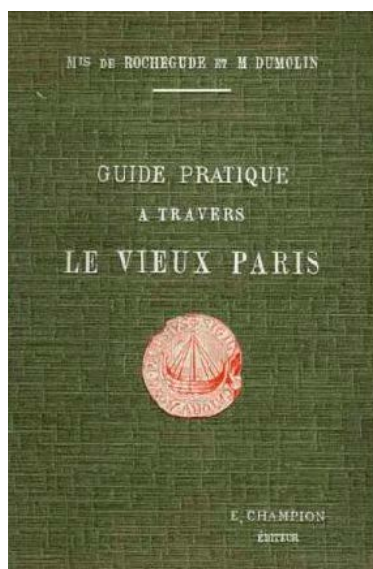
²⁰⁴ “La ciudad de Barcelona. Itinerarios prácticos”. *Guía Lop. Novísima edición. Corregida y aumentada con numerosos datos y fotografías. Planos nuevos, rectificadas a la vista del oficial*. Barcelona: Antonio López editor, 1910.

²⁰⁵ Atget anotaba las descripciones de Rochegude en el dorso de las fotografías que tomaba; en Nesbitt, Molly. *Atget's seven albums*. New Haven: Yale University Press, 1992; pp. 68 y 106.

esta clase de itinerario”²⁰⁶. En ella, el marqués proponía 33 recorridos históricos con una precisa duración temporal:

“Cada uno de mis paseos debe durar a pie entre dos horas y media y tres horas y cada itinerario está encadenado al siguiente, para quien disponga de más tiempo. He marcado con un asterisco las casas y los hoteles que merecen una atención especial y he indicado, cuando me ha parecido útil, los medios prácticos para llegar al punto de partida de ciertos recorridos”²⁰⁷.

La función instrumental de la guía se incrementaba con las numerosas señales e inscripciones que acompañaban los medidos itinerarios del marqués y que no podían estar más alejados de las evocaciones románticas y de las derivas por las calles de la vieja ciudad: “para simplificar las visitas, he indicado los números de las casas interesantes, siguiendo el orden en el cual se le presentan al visitante que siga el eje de la calle y de este modo evitar que dé marcha atrás en su camino”²⁰⁸. Como colofón de su vocación pragmática, la guía incluía un itinerario único, destinado a “la gente apresurada que desea dar un rápido vistazo por las casas históricas de París, especialmente del Marais, y así hacerse a la idea de lo que queda del viejo París”²⁰⁹. Al llegar a alguna parte sin la suficiente entidad histórica, el marqués declaraba taxativamente: “de este barrio relativamente moderno, no indicaremos ningún itinerario”²¹⁰. La moderna metrópolis sólo merecía su silencio (Figs. 5-6).



Figs. 5-6 *Guía práctica a través del Viejo París* del Marqués de Rochegude y “Rue de la Montagne-Ste Geneviève”, fotografía de Atget. c. 1897-1898.

²⁰⁶ Rochegude, Marquis de. *Guide pratique à travers du vieux paris*. Paris: Hachette & cie., 1903; p. 12.

²⁰⁷ Rochegude, M. de. *Op. Cit.*; p. 12.

²⁰⁸ Rochegude, M. de. *Op. Cit.*; p. 13.

²⁰⁹ Rochegude, M. de. *Op. Cit.*; p. 370.

²¹⁰ Rochegude, M. de. *Op. Cit.*; p. 201.

La expansión de los territorios urbanos acabó con la presencia funcional de los espacios de las viejas ciudades y con la imagen, protectora y amenazante, de los límites que dominaron la existencia cívica a lo largo del tiempo. La nueva metrópolis instauraba sus propias rutas y lindes, algunas apenas perceptibles, pues únicamente podían detectarse cuando un determinado recorrido arrojaba sobre ellas su luz. Los itinerarios son también la expresión de las fracturas y fronteras territoriales, de las divisiones que surgieron con las reformas, de la imponente presencia de las grandes avenidas y las rondas de circunvalación, de las heridas que provocaban en el paisaje las vías de los medios de transporte, de las distribuciones administrativas, las distinciones entre núcleos de interés y sus consecuencias en las cesuras sociales. Al producirse la transformación de los sistemas de producción e intercambio comercial, algunos recorridos se adaptaron a las nuevas infraestructuras fabriles y a las condiciones de una movilidad que cuidaba la precisión en las distancias y su correlación temporal, para facilitar el desplazamiento entre diferentes localidades y dar prioridad a las estaciones y paradas de los transportes. Las redes del ferrocarril y la expansión del turismo también tuvieron como consecuencia la creación de otros itinerarios monográficos, como los dedicados a las estaciones de montaña o a las ciudades termales. En las publicaciones que se consagraban a la nueva movilidad mecanizada, el viajero participaba de una nueva percepción del paisaje, más dinámica pero también más selectiva y evanescente, medida con el ritmo de las estaciones y la ocultación de todo aquello que quedaba fuera de las rutas que cubrían los trenes²¹¹.

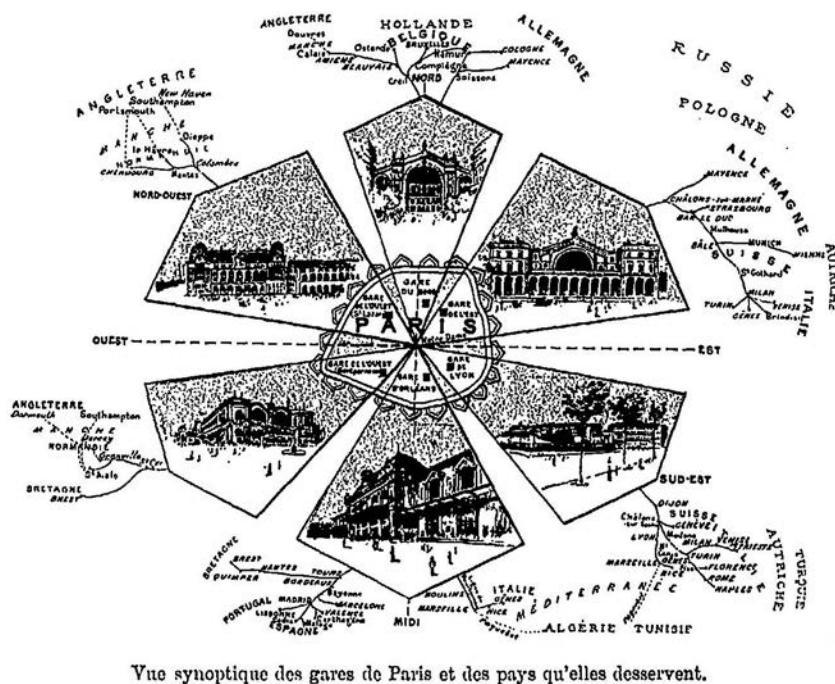


Fig. 7 Vista sinóptica de las estaciones de París con sus respectivas destinaciones. *Vingt jours à Paris. Guide-Album du touriste*, 1890.

²¹¹ Ozouf-Marignier, Marie-Vic. "Des Guides Joanne au Guide Vert Michelin: points, lignes, surfaces". *In Situ* 15/2011; p. 2.

En 1865, el periodista y publicista Jules Clarétie describía la nueva perspectiva cinética desde la ventana del ferrocarril como la única que podía ofrecer una imagen global del paisaje: “En pocas horas el tren os muestra toda Francia y ante vuestros ojos despliega un infinito panorama, una amplia sucesión de cuadros encantadores, de nuevas sorpresas. Del paisaje os muestra solamente los grandes rasgos (...) No le pidáis detalles sino la totalidad viviente”²¹². La velocidad había transformado la mirada, el ritmo perceptivo y la intensidad de la experiencia provocando una auténtica “revolución de lo espectacular”²¹³ que cambiaría para siempre la relación entre el viajero y el espacio recorrido y contemplado: “la velocidad y la directa matemática con las cuales el tren procede a través del terreno destruye la estrecha relación entre el viajero y el espacio viajado. El espacio del paisaje se convierte en un concepto, en un espacio geográfico (y) el espacio geográfico es sistemático”²¹⁴. La abstracción geográfica se encarnaba en las escenas fugaces de la ventanilla del tren, creando un punto de vista superficial y evanescente a través del cual el viajero podía constatar la diversidad de los paisajes y los cambios territoriales, contemplar las imperfectas aglomeraciones humanas y adivinar la presencia de las periferias, de los barrios apartados, así como la apabullante dimensión de los grandes equipamientos fabriles.

Hasta la llegada del tren, los redactores habían inauguraban sus relatos con la descripción topográfica, la síntesis histórica o la sucesión de accesos de los cercos amurallados. Pero las guías que seguían los trazados ferroviarios trastocaron definitivamente los antiguos ritos de entrada y salida de un lugar, convirtiendo a las estaciones en los umbrales de la ciudad moderna²¹⁵ (Fig. 7). Hacia mediados de siglo, todos los países europeos editaron nuevas publicaciones para dar cobertura a los viajes en las redes del ferrocarril: en nuestro país, el “camino de hierro” fue el promotor de la colección *Guías de los Ferrocarriles de Catalunya*, redactada por el escritor Víctor Balaguer (1824-1901), quien estableció los trayectos partiendo de una percepción *sui generis* del paisaje, filtrada por el efectismo de la retórica romántica y la recreación pintoresca de los lugares contemplados:

²¹² Clarétie, Jules. *Voyages d'un parisien*. Paris: A. Faure Libraire éditeur, 1865; p. 4.

²¹³ “El tren, multiplicando las ocasiones de exposición de la realidad, comporta una revolución de lo *espectacular* en general, de la mirada, del « órgano » del siglo según Balzac”; en Hamon, P. (2001). *Op. Cit.*; p. 368.

²¹⁴ Schivelbusch, Wolfgang. “Panoramic Travel”. Schwartz, V.R./Przyblyski, J.M. (eds). *Op. Cit.*; pp. 92-99.

²¹⁵ Walter Benjamin citaba un memorándum de G. Haussmann donde el prefecto planteaba la función de las estaciones ferroviarias como “las principales entradas de París”, recomendando, como una “necesidad de primer orden, ponerlas en relación con el corazón de la ciudad mediante largas arterias”; en Benjamin, W. (2005). *Op. Cit.*; p. 153.

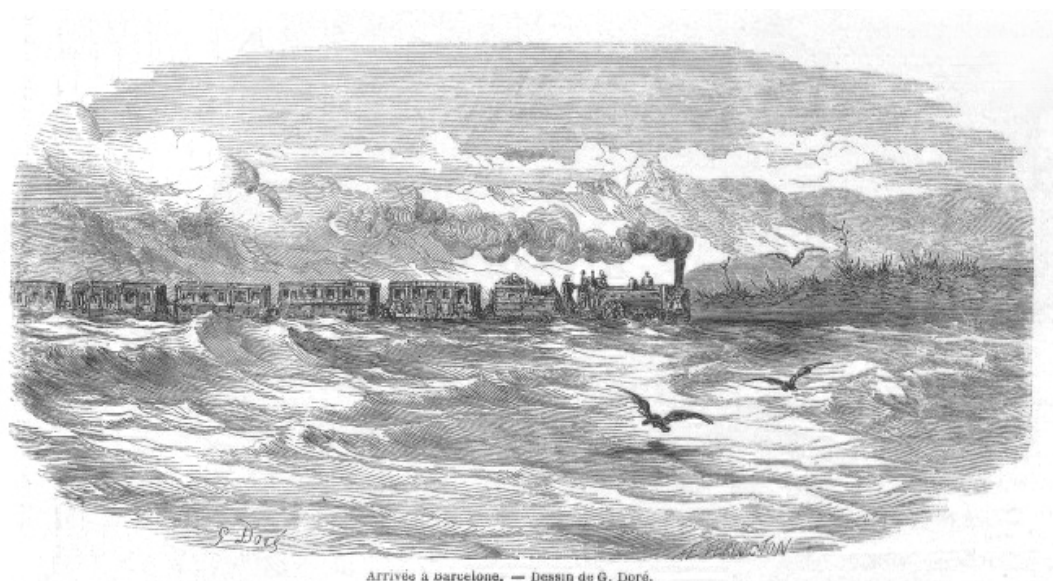


Fig. 8 Gustave Doré. "L'arrivée a Barcelone". *Le Tour du Monde*, 1862.

"Asómese el viajero y admire ese soberbio punto de vista, haciéndose cargo de toda la grandeza del cuadro que hiere sus ojos. (...) Aquí una vía férrea, un tren que pasa volador rozando apenas la tierra: -a un lado las chimeneas de las cuales sale en espirales el humo indicando que á sus pies se agita y mueve un pueblo industrial;- en frente toda esa riquísima extensión (*sic*) de campos, patria del arado y de la azada, surcada por una carretera general, por un canal y por un río; (...) ¿Puede darse mayor ni más sorprendente espectáculo? Es un cuadro en el que hay toda la civilización y todo un siglo"²¹⁶ (Figs. 8-9-10).

En las guías, los itinerarios se acompañaban de un conjunto de señales o códigos tipográficos que servían para identificar las paradas y los hitos de una determinada ruta, para abreviar la lectura y facilitar la consulta de información puntual. El código tipográfico funcionaba como una llamada de atención, a la manera de lo que Jules Gritti define como "la intensidad sonora en la voz o la intensidad luminosa en el anuncio"²¹⁷. Esta forma de representación se reforzaba con una grafía singular, basada en letras de gran tamaño o en el uso de negritas, itálicas o versales:

"Imprimimos en *itálica* el nombre de los edificios públicos cuyo interior merece una visita, considerando que sea posible en los límites del tiempo que se disponga. En efecto, es evidente que el viajero que se limita a una estancia de 24 o 48 horas está obligado a contentarse con el aspecto exterior de un monumento y que, al contrario, aquel que puede permanecer en París ocho o quince días, e incluso un mes, deberá visitar el interior. Al lado de ciertos edificios públicos hemos imprimido en *itálica* la indicación

²¹⁶ Balaguer, Víctor. "De la Bordeta al Hospitalet". *Guía Cicerone de Barcelona a Martorell*. Colección "Guías de los Ferrocarriles de Catalunya". Barcelona: Imprenta Nueva de Jaime Jepús y Ramon Villegas, 1857; p. 41.

²¹⁷ Tomamos de Jules Gritti la expresión "código tipográfico"; en *Op. Cit*; pp. 51-64.

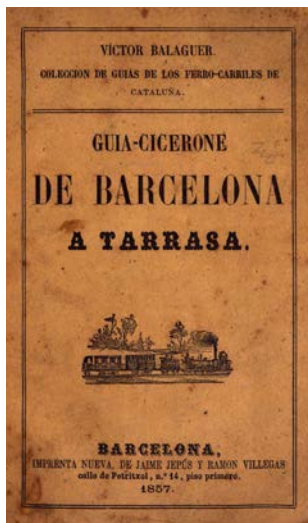


Fig. 9 Víctor Balaguer. *Guía-Cicerone de Barcelona a Tarrasa*, 1857.

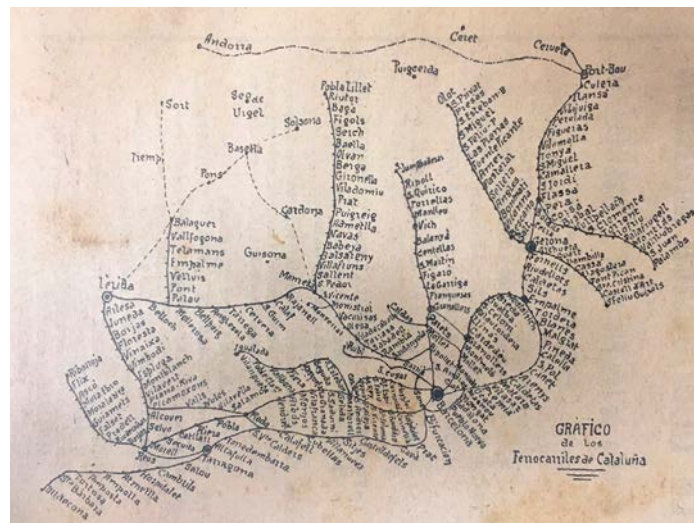
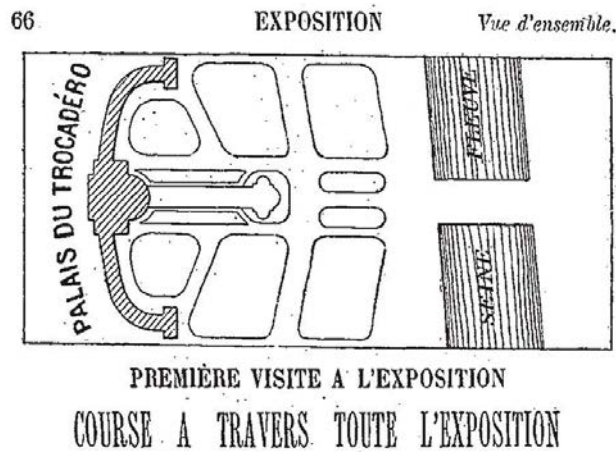


Fig. 10 Mapa-Gráfico de los ferrocarriles de Cataluña. Barcelona. *Guía general de la ciudad*, 1920.



La *cathédrale*, l'un des plus beaux monuments gothiques de France, la nef surtout est admirable par l'harmonie de toutes ses parties. On remarque particulièrement la beauté et la belle proportion des colonnes; il y en a cent vingt-six, dont quarante-quatre sont détachées.

C'est **AU PALAIS DU TROCADERO** qu'il faut se placer, pour embrasser d'un seul coup d'œil l'**ensemble de l'Exposition**.

Se rendre au Palais du Trocadéro (Passy), soit par le chemin de fer de ceinture (station du Trocadéro), soit par les omnibus ou tramways (Voir p. 64).

Entrer à gauche, par la grille, et, au bout du vestibule, suivre, à droite, la galerie circulaire, s'arrêter au milieu.

L'Exposition vue du Trocadéro. — On a à sa droite l'*exposition d'Horticulture*, à sa gauche l'*exposition d'Arboriculture*.

Au bas de la colline du Trocadéro se trouve la Seine que traverse le pont d'Iéna.

En face, la *tour Eiffel*.

Au delà, les principaux palais de l'Exposition : le *Palais central* et les deux ailes qui le précèdent : *palais des Arts libéraux*, à droite; *palais des Beaux-Arts*, à gauche. En arrière, le *Palais des Machines* dont on aperçoit l'immense toit.

Dans le Palais central sont exposés les **PRODUITS DE L'INDUSTRIE**; dans le Palais des Machines, les **MOYENS QU'ON EMPLOIE POUR LES CRÉER**; tandis qu'on trouve, dans le palais des Arts libéraux, les **DOCUMENTS RELATIFS A L'HISTOIRE DU TRAVAIL**; dans le palais des Beaux-Arts, les **PRODUITS PUREMENT INTELLECTUELS** de l'activité humaine.

L'Exposition se continue, à gauche, sur le *quai d'Orsay* et les *berges de la Seine* : **AGRICULTURE, PRODUITS ALIMENTAIRES**, etc.; et plus loin, à l'*Esplanade des Invalides*, qui se termine à l'hôtel de ce nom, dont on a tout de suite reconnu le dôme doré : **EXPOSITION COLONIALE, EXPOSITION DU MINISTÈRE DE LA GUERRE, DES POSTES ET TÉLÉGRAPHES**, etc.

— Ne pas quitter les hauteurs du Trocadéro sans avoir joui de la très belle vue qu'on a de ce point sur Paris.

Fig. 11 Señal gráfica para indicar el interés de un monumento. *Guide de France* Richard, 1856.

Fig. 12 Distinciones tipográficas. *Paris-Exposition. Soixante-centimes. Avec 34 plans*, 1889.

de la visita parcial a su interior, a pesar de que merezcan ser vistos completamente y en detalle. Esto es lo que hemos pensado para el caso de que no sea posible hacerlo según la distribución del tiempo o de que resulte muy agotadora una visita más prolongada”²¹⁸. Las señales gráficas eran los signos de exaltación de los espacios que merecían ser vistos y formaban un sistema interno de superlativos visuales (Figs. 11-12) que se traducían en la segregación jerárquica de los diferentes elementos urbanos:

“Los nombres señalados con *VERSALITAS* corresponden a los edificios o lugares de mayor importancia. Los impresos en letra *cursiva* indican vías de tránsito o edificios que pueden verse al paso. Los estampados en caracteres comunes tienen una importancia secundaria”²¹⁹.

Aunque algunos redactores interpretaban las marcas en el texto como expresión de “autoritarismo”²²⁰, la mayor parte de colecciones adoptó el modelo gráfico de las guías *Baedeker*: un conjunto de señales y códigos de calificación que respondía a un número limitado de estrellas o asteriscos y que creaba una especie de lenguaje universal con el que cualquiera podía identificar las distinciones jerárquicas y los puntos de interés: “Un* designa los objetos más remarcables; dos** señalan la atención a las obras maestras o que poseen una importancia excepcional”. Los signos también podían guardar relación con una situación especial, como la transformación o la desaparición de un sector urbano concreto; así, mucho antes de que se llevara a cabo la reforma del casco antiguo barcelonés, algunos manuales incluían en el nomenclátor de calles las marcas que indicaban su fatal destino: “Las calles que al final llevan una cruz son las que la reforma hace desaparecer y las que llevan una estrellita son las que desaparecen sólo en parte”²²¹.

La progresiva especialización de los contenidos y la extensión de los itinerarios prácticos impulsaron la mejora de los planos que incluían las guías para responder a la exigencia de ofrecer la imagen más precisa y racional del territorio. En este sentido, es significativo el “novedoso” método de orientación cartográfica que ofrecía un *Indicador de Barcelona*, “con expresión (*sic*) de todas sus calles, plazas, plazuelas, mercados, pasajes, paseos, edificios públicos, y relación del distrito o barrio a que cada uno corresponde, hallados instantáneamente por un nuevo sistema”. La novedad consistía en una cinta, numerada y pegada al libro, que el lector podía extender sobre

²¹⁸ Joanne, A. (1867). *Paris illustré. Op. Cit.*; p.LXXXIII.

²¹⁹ Roca, J. “Cicerone. Manera de visitar Barcelona”. *Op. Cit.*; 1895. p. 26.

²²⁰ *Paris Exposition 1900. Op. Cit.*; p. XIV. Este sistema había sido utilizado por primera vez por Henrich Keller en un mapa turístico de Suiza de 1813; sobre los signos de calificación, ver también Cohen, Évelyne. “La hiérarchie monumentale de Paris au XX^e siècle. Les étoiles dans les guides de tourisme consacrés à Paris”. Chabaud, G. /Cohen, E. /Coquery, N. /Penez, J. (eds). *Op. Cit.*; pp. 439-457.

²²¹ *Guía y Plano de Barcelona y su ensanche con indicaciones sobre la reforma. Contiene además las calles y plazas de los pueblos del Llano*. Barcelona: 1895; s.p.

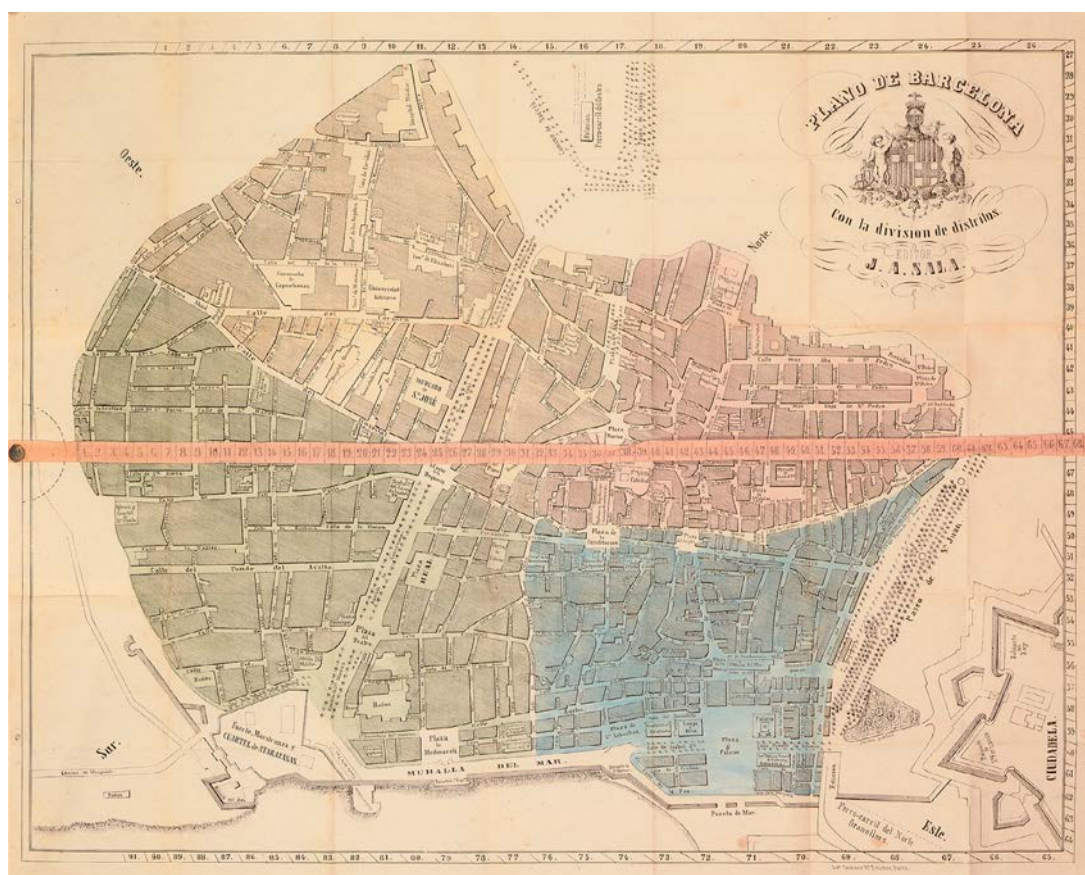


Fig. 13 Plano. Indicador de Barcelona, 1864.

el plano para hacer coincidir la numeración con una cifra que se correspondía con el listado de calles o un emplazamiento determinado. Al extender la cinta y establecer la correlación numérica, el usuario localizaba fácilmente el punto de interés:

“Nominadas las calles, Plazas, Paseos y Edificios por orden alfabético, continúan a cada una dos distintas numeraciones. La primera se refiere a la orla del plano y la segunda a la cinta movable fijada en el mismo. Estendida (*sic*) la cinta en dirección del número primero, se hallará debajo del segundo el punto que desea encontrarse”²²² (Fig. 13).

Más allá de las diferentes tentativas para facilitar la correcta interpretación cartográfica, el plano más eficiente era el que guardaba estrecha correspondencia con los recorridos a través de la ciudad que merecía ser vista; la mejor orientación no llegaba a través de la lectura aislada del texto, sino en la interrelación entre la síntesis gráfica y las numerosas llamadas de atención sobre la representación:

²²² *Indicador de Barcelona de 1864, con expresión de todas sus calles, plazas, plazuelas, mercados, pasajes, paseos, edificios públicos, y relación del distrito o barrio a que cada uno corresponde, hallados instantáneamente por un sistema nuevo.* Barcelona: Establecimiento Tipográfico de Narciso Ramírez y Rialp, 1864; s.p.

“En el texto no se cita una sola calle ni un solo edificio que no se relacionen con el plano y con su situación en él, dentro de la cuadrícula a que correspondan (...) Así se hace sumamente fácil dar al punto con cuanto se desee, dentro del campo reducido de cada cuadrícula (...) Recomendamos al forastero que compulse con los planos á la vista, las indicaciones contenidas en el presente capítulo, con lo cual adquirirá un conocimiento completo de la ciudad y sus suburbios, familiarizándose con la situación y contextura viaria de cada grupo”²²³.

Al llevar al extremo el problema de la asimilación inmediata de la información, algunas colecciones -como las *Baedeker* o *Hachette*-, incluían al principio o al final del libro una especie de “síntesis de la síntesis” y un breve resumen de los contenidos generales. La guía Hachette contenía una “pequeña guía de París” que presentaba los datos más esenciales, los principales lugares de visita señalados en un mapa y sus correspondientes coordenadas geográficas. El espacio aparecía fragmentado en numerosas unidades de elementos diferenciados, según la función o los intereses asignados:

“Guía-Indicador: que contiene 128 páginas, 23 Planos especiales de los distritos, los barrios, y el Plano general de París; las indicaciones necesarias para dirigirse rápidamente y de manera segura a través de las 4031 calles, avenidas, murallas, *boulevards*, *cités*, patios, *impasses*, pasajes, plazas, puentes, puertas, muelles, villas de París; para visitar rápidamente los monumentos y los establecimientos públicos que embellecen los 80 barrios y los 20 distritos de París. En fin, todas las

Fig. 14 “París reducido teóricamente a cuatro elipses y a dos líneas rectas en cruz”. *Paris-Exposition*, 1889.

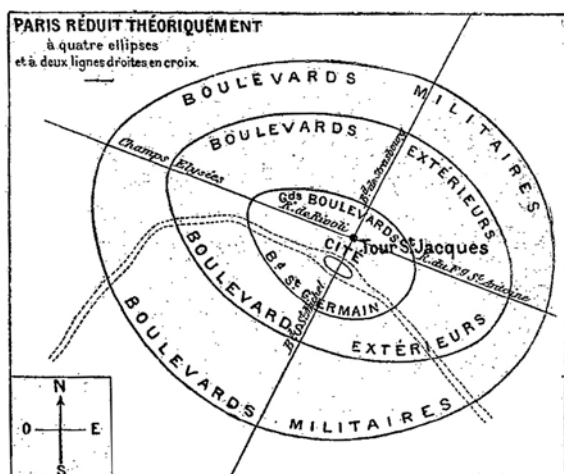
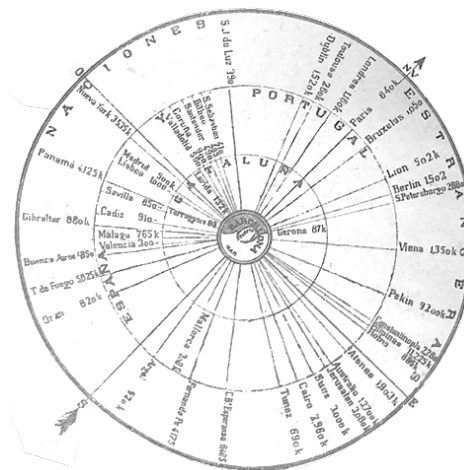


Fig. 15 "Orientación y distancias desde Barcelona a los puntos más importantes del globo. Línea recta en km." Los tres círculos concéntricos señalan el territorio de Cataluña, España y las naciones extranjeras. Barcelona. Guía general de la ciudad, 1920.



²²³ Roca, J. “Guía de la guía”. *Op. Cit.*; 1895; p. 7.

informaciones de utilidad para cada día y cada hora sobre los ómnibus, tranvías, metropolitano, *bateaux*-parisinos, automóviles de alquiler, monedas, oficinas de correos, cabinas telefónicas, buzones, bomberos, puestos de socorro, comisarias, mercados, conciertos, teatros, etc. Un Plano de los alrededores de París completa esta indispensable publicación”²²⁴.

Como no podía ser de otro modo, la síntesis de la síntesis se dirigía a “la gente apresurada” y añadía una sección, denominada “piezas escogidas” -*morceaux choisis*- en la que únicamente se consignaba lo que era “verdaderamente digno de ser visto o admirado, las *cimas*, los *Mont-Blancs* de París, dejando en la sombra las curiosidades que pueden encontrarse un poco en cualquier parte”²²⁵. La selección aparecía señalada en un plano adjunto acompañado de unas precisas “instrucciones de uso” para que el viajero pudiera avanzar correctamente en su camino: “Seguir horizontalmente la línea indicada con una letra. El rectángulo en el que se cruzan estas líneas delimita el barrio en el cual se encuentra el punto buscado; las cifras designan los edificios más importantes”²²⁶.

Bajo la imperceptible tutela del objeto que llevaba en la mano, la relación entre el turista y la ciudad sólo era posible si seguía los derroteros planificados, si interpretaba correctamente los signos y las señales, si acataba las normas y respetaba los horarios; en compañía de una guía, nunca sería un ocioso flâneur, pues no se contemplaba ni la improvisación ni el libre descubrimiento de la ciudad, ni, por supuesto, la desorientación (Figs. 14-15-16).

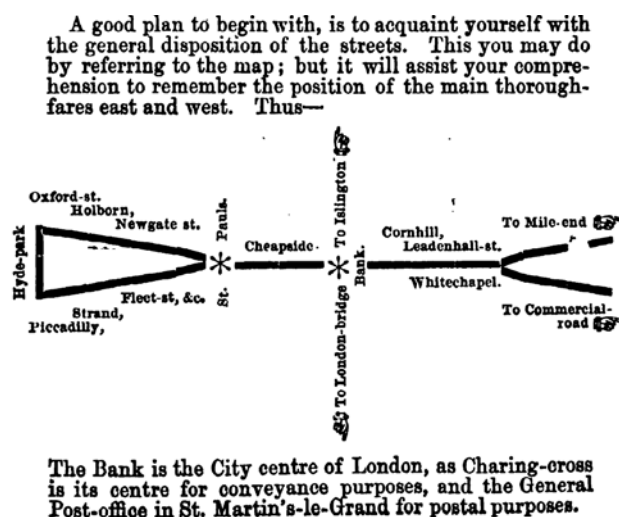


Fig. 16 Esquema gráfico de orientación: “Un buen plan para empezar, es familiarizarse con la disposición general de las calles. Puede hacerlo consultando el mapa; pero ayudará a su comprensión recordar la posición de las principales vías hacia el este y el oeste”. *Guide to London and its suburbs. One shilling Routledge's popular*, 1862.

²²⁴ “Guide Indicateur Complet des Rues de Paris”. *Paris Exposition 1900. Op. Cit.*; p. XXIV.

²²⁵ *Paris Exposition 1900. Op. Cit.*; p. IX.

²²⁶ *Paris Exposition 1900. Op. Cit.*; p. XXII.



Fig. 1 Caricatura de los hombres-anuncio de las Guías Conty. *Vingt jours à Paris. Guide-Album du touriste*, 1890.

Reglas y normas: las guías en el universo de la literatura práctica

“CAVEAT (Advertencia): “Cuán tentador es el afán de distribuir el mundo entero según un código único: una ley universal regiría el conjunto de los fenómenos: dos hemisferios, cinco continentes, masculino y femenino, animal y vegetal, singular y plural, derecha izquierda, cuatro estaciones, cinco sentidos, cinco vocales, siete días, doce meses, veintinueve letras. Lamentablemente, no funciona, nunca funcionó, nunca funcionará”.

Georges Perec. *Pensar, Clasificar*, 1985.

La condición prescriptiva del itinerario práctico deriva la investigación hacia el lugar que ocupan las guías y descripciones urbanas en la historia del aprendizaje de la ciudad y de los dispositivos de regulación y control social que impulsó la política reformista y asistencial de los estados europeos en el siglo XIX²²⁷. Ya hemos señalado anteriormente que, a partir de la década de 1830, se detectaron los primeros síntomas de una pequeña revolución en los hábitos de lectura de la población, marcada por la ampliación del espectro de lectores, la transformación de las “costumbres, objetivos e implicaciones sociales” que implicaba el acto de leer²²⁸ y la aparición de numerosas publicaciones que describían los territorios y las sociedades, que compilaban y sintetizaban la información para trasladarla a un “público desconocido” y ávido de conocimiento y distracción²²⁹. Una expansión editorial que se vio especialmente favorecida por los avances en los sistemas de impresión -con el aumento de las tiradas y la reducción del tamaño del libro- y el crecimiento de las redes de circulación e intercambio gráfico cuyo alcance afectaría los estratos más recónditos del inconsciente colectivo:

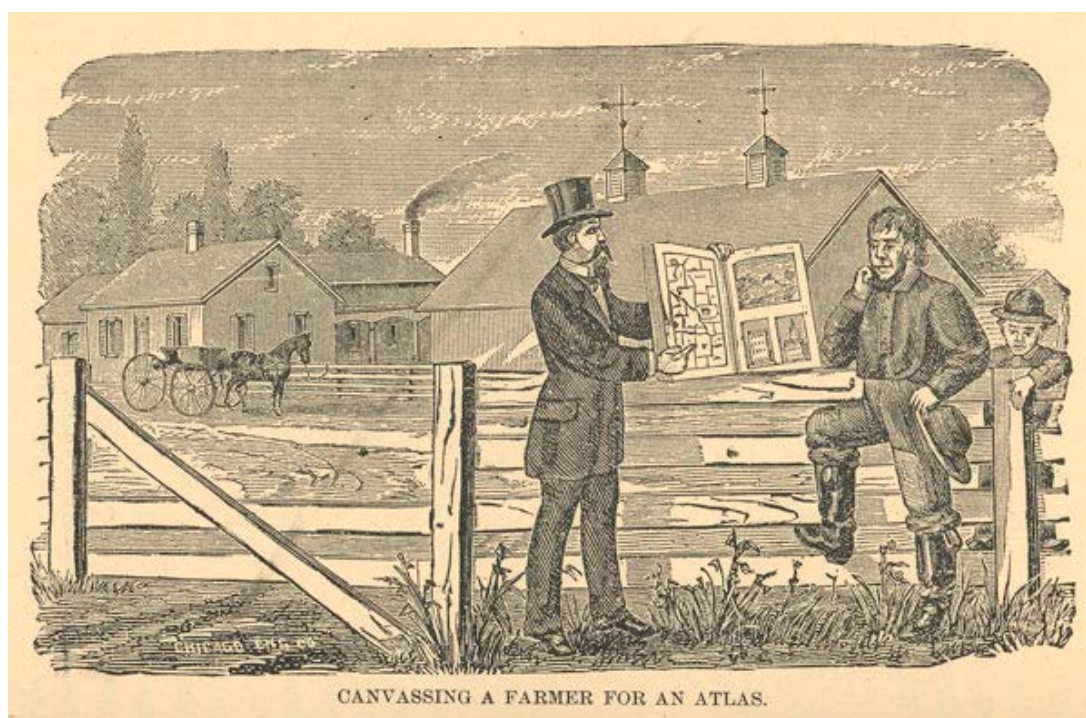
“Por toda Europa circulan publicaciones semejantes á la que emprendemos, y principalmente la Francia y la Inglaterra son las que con mejor éxito llevan a cabo obras de tal condición. Los Almacenes pintorescos, Almacenes Universales, Museos de Familia, Mosaicos, Revistas Anuales, Viages, etc. propagan el gusto y la afición

²²⁷ Osterhammel, Jürgen. *La transformación del mundo*. Barcelona: Crítica, 2016, p. 883. Ver Osterhammel, Jürgen. *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. München: C. H. Beck Verlag, 2008. Edición consultada: *La transformación del mundo*. Barcelona: Crítica, 2016; p. 883 y sg.

²²⁸ Barbier, Frédéric. *Historia del libro*. Madrid: Alianza ed. 2015; p. 270. v.o.: *Histoire du livre en Occident*. Paris: Armand Colin, 2001.

²²⁹ En 1858, el novelista Wilkie Collins empleaba la expresión “público desconocido” para describir a los lectores de los *penny magazines*, a las “masas literarias perdidas” de tres millones de lectores de clases bajas a quienes consideraba excluidos de la “civilización literaria”; Collins, Wilkie. “The Unknown Public”. *Household words* 18, 21-8-1858; pp. 217-222. *Victorial Fiction: A collection of essays*; citado en Lyons, Martyn. “Los nuevos lectores del siglo XIX: mujeres, niños, obreros”. Chartier, R./Cavallo, G. *Op. Cit.*; p. 389.

Fig. 2 Un “Peddler”, el popular vendedor ambulante de libros, convenciendo a un granjero para que adquiriera un atlas, 1879.



a las bellas artes, y poco a poco van iniciando toda la población en una especie de instrucción general”²³⁰ (Figs. 2-3).

En las páginas de las enciclopedias populares, el mundo comparecía como una unidad, un cerco absoluto de correspondencias y similitudes, la culminación de la obsesión de aquel tiempo por verlo todo y abarcar lo inabarcable:

“Hemos tratado de reunir en una única publicación todos los periódicos, grandes y pequeños, todos los grabados en madera y cobre (...), para proporcionar una amplia y única colección de cosas útiles, inútiles, serias, tontas, académicas (...). la policía, el tribunal criminal, las carreteras, la salud, los placeres, los teatros, los establos, las iglesias, las ruinas, los palacios, las casuchas, las ocurrencias, las caricaturas, los ricos, los pobres, los artesanos, el coqueteo, el dandy, el caballero, el poeta, el soñador, el novelista, el historiador, quién más? Toda esta multitud de mentes, costumbres, intereses, posiciones y necesidades, con su mezcla de alegría, de tristeza y de estados de ánimo, así como las controversias, encuentran satisfacción en esta colección, en esta revista, en este libro, en este almacén, en esta enciclopedia, en este bloc de notas, en este museo”²³¹.

²³⁰ Parcerisa, Francesc/Piferrer, Pau. “Introducción”. *Recuerdos y Bellezas de España*. Volúmen 1: *Principado de Catalunya*. Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdaguer, 1839; p. 3. El *Álbum pintoresco universal*, (Barcelona: Imprenta Francisco Oliva, 1841-1843) estaba compuesto por una mezcla de biografías, historia, historia natural, miscelánea, costumbres, pintura-escultura-poesía, geografía y viajes, monumentos.

²³¹ Janin, Jules. *Musée des familles, lectures du soir*. Núm. 1: octubre 1833. Premier volume. 1833-1834. Paris: Ch. Delagrave éditeur, 1844; p. 6.



Fig. 3 Léopold Flameng. *Lectures pour tous. Revue Universelle Illustrée*. Núm. 1, octubre de 1911.

Como verdaderos museos o panoramas de saberes variopintos e informaciones variadas: así se promocionaban las publicaciones familiares que se dirigían a los lectores de toda condición, como el *Musée des familles*, la revista que presentaba el escritor Jules Janin en 1844. En aquella época era habitual incluir las palabras “museo” y “panorama” en el título de estas publicaciones para referirse a unos contenidos que ofrecían la visión más completa del mundo: así, sólo en el ámbito francófono y durante el periodo entre 1806 y 1914, llegaron a publicarse más de 70 periódicos, revistas y álbumes ilustrados que incluían la palabra “museo”, como el *Musée des deux-mondes* (1873), el *Musée pour tous, album hebdomadaire de l’art contemporain* (1877) o el *Musée Chrétien* (1849), entre muchos otros²³². También España tuvo *El Museo de Familias* (1801-1879) y varios periódicos de amenidades con el término “Panorama” en el encabezamiento, como *El Panorama* (1838-1841) un periódico madrileño “de moral, de literatura, teatros y modas”, ilustrado con

²³² Georgel, Ch. *Op. Cit.*; p. 113.

imágenes históricas, monumentos, vistas, paisajes pintorescos, escenas exóticas y costumbristas, así que contenía narraciones, cuentos históricos, morales, fantásticos, amorosos, poemas, artículos de costumbres, de historia, filosofía y moral, arte, viajes, historia natural, biografías, antigüedades, modas, educación y noticias de actualidad cultural y social y, por supuesto, toda clase de anécdotas variadas.

En el contexto de las publicaciones familiares, las guías y manuales pedagógicos se inscriben en el ámbito de la denominada *advice literature* (de consejos, guía y recomendaciones), un término acuñado por la historiografía anglosajona para identificar a los manuales de urbanidad que se dirigían, en su mayor parte, a la educación femenina con las normas para la gestión del espacio doméstico y las reglas para el



Fig. 4 “El regreso. Nunca viajes sin las Guías Conty”. Publicidad que representa a un marido que, a su regreso de un viaje, es interrogado por su esposa acerca de su prudencia y lealtad durante la ausencia. Ante la afirmación del esposo, la mujer exclama “Entonces, la Guía Conty te ha transformado”.

comportamiento en sociedad²³³ (Fig. 4). A lo largo del siglo XIX estas publicaciones fueron objeto de un amplio desarrollo: sólo en España, salieron a la luz unos 300 libros de urbanidad, de etiqueta y buen gusto; un aumento más que considerable respecto al siglo anterior, con sólo 44 publicaciones registradas. Salvando las distancias, las cifras son similares en otros países: en el siglo XVIII, se publicaron en Francia unos 216 títulos que aumentaron en el siglo siguiente hasta 403; algo parecido a lo que sucedió en Inglaterra, que pasó de las 287 publicaciones a las 335 a partir de 1800²³⁴. La expansión de esta literatura normativa guarda relación con la implantación de la instrucción pública obligatoria (en España, con la Ley Moyano del año 1857) y el crecimiento del número de lectores, bajo el influjo de las organizaciones educativas, del reformismo moral y del papel decisivo de las numerosas asociaciones filantrópicas, como la Sociedad Barcelonesa de Amigos de la Instrucción (1844), fundada a partir del plan provisional de enseñanza de 1838, que promovía concursos para premiar guías de economía doméstica dedicadas a la enseñanza femenina en la escuela primaria:

“No hay padre de familia, no hay madre celosa del bienestar de sus hijos y de la prosperidad de su casa, que no hayan echado de menos un libro que, al mismo tiempo que les presente el cuadro más completo de las necesidades morales y materiales de la vida privada, les enseñe en una forma clara, breve y precisa á satisfacerlas de un modo fácil y conveniente”²³⁵.

La *Guía práctica de las familias* (1850) es uno de los numerosos ejemplos de la necesidad del reformismo de controlar los parámetros de la existencia hasta el último detalle²³⁶. Su secuencia argumental se dividía en cuatro grandes capítulos que

²³³ Less-Maffei, Grace. “From Service to Self-Service. Advice Literature as Design Discourse, 1920-1970”. *Journal of Design History*, vol. 14, nº 3. Oxford University Press, 2001; pp. 187-206. Para una perspectiva histórica de estas publicaciones: Ajmar-Wollheim, M. “Domestic-Life: instructing the art of living”. Aynsley, J./Grant, Ch. *Imagined Interiors. Representing domestic interior since the Renaissance*. London: V&A publications, 2006; pp. 68-69.

²³⁴ Datos extraídos de Cruz, Jesús. “La definición de los modelos de conducta burguesa en la España del siglo XIX”. Civil, Pierre/Crémoux, Françoise (eds). *Actas XVI Congreso Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del Hispanismo...* París, 9-13 de julio de 2007. Madrid: Editorial Iberoamericana-Vervuert, vol. 2, 2010; pp. 332.

²³⁵ “Prólogo”. *Guía práctica de las familias. Obra popular destinada a fomentar los intereses domésticos e indispensable a todas las clases*. Madrid: Imprenta a cargo de D. Juan Rebollo, 1850; p. 9. Entre las guías domésticas editadas en España a mediados de siglo ninguna alcanzó el éxito de las que escribía Pilar Pascual de San Juan, como *Lecciones de economía doméstica para madres de familia*. (Barcelona: Imprenta de J. Jepús, 1865). Conocida popularmente como la *Guía de la mujer*, esta obra fue objeto de sucesivas reediciones: 1870, 1881 y 1909.

²³⁶ La Constitución de 1812 reclamó para el Estado la gestión y el control de la asistencia social. Durante el trienio liberal (1820-1823) se implantó la Ley General de Beneficencia (febrero de 1822), la primera norma que diseñó la estructura de la asistencia pública. Hemos abordado la cuestión del reformismo en otra ocasión: Rodríguez, Carmen. “La ciutat, la casa, la gent. Una topografía de Barcelona del vuit-cents al nou-cents”. AA.VV. *El teixit residencial en la formació de la metròpolis moderna. El cas de Barcelona (1840-1936). Vol. 3: De la ciutat vella a l'Eixample. Mirades complementàries*. Barcelona: Iniciativa Digital Politècnica, 2015; pp. 7-65.



Fig. 5 Tipos Barceloneses. "Llanterna i cordel". *L'Esquella de la torratxa*, enero de 1902.



Fig. 6 "Le Colporteur". Escuela francesa. Siglo XVII. París, Museo del Louvre.

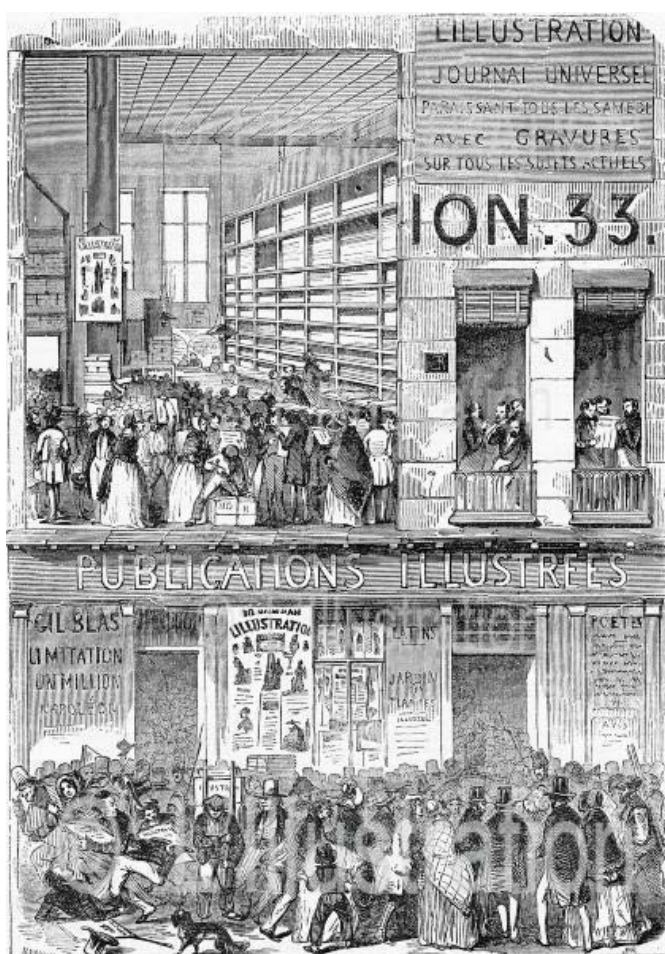


Fig. 7 Jean Best. "Sede de L'illustration. Rue Saint Georges". *L'illustration*, 2 marzo de 1844.



Fig. 8 Ilustración cómica de los almanagues franceses, 1885.

abarcaban todas las dimensiones de la vida familiar. El primero, estaba dedicado a la higiene doméstica -con la prescripción de reglas, consejos sobre la alimentación, la respiración y transpiración, la menstruación, el parto y lactancia, el sueño, los sentidos, el ejercicio físico y los “cuidados que exigen algunos humores del cuerpo humano”-. El segundo, incluía prescripciones médicas y detalles sobre la cirugía casera. El tercero, contenía las bases de la economía del hogar y precisas instrucciones sobre los gastos o la correcta elección de la vivienda, sobre la cocina, la limpieza, la elaboración de los menús, la disposición de la despensa, de las habitaciones y el mobiliario, la manutención de los criados y, especialmente, una estricta regulación de los horarios de la vida diaria. Un último capítulo abordaba la formación y atendía especialmente a “las afecciones, pasiones y las facultades morales”, así como la educación física, moral e intelectual de la infancia. A pesar de que se presentaba como una “obra popular” e “indispensable a todas las clases”, lo cierto es que las indicaciones sobre el trato a los sirvientes no dejan lugar a duda acerca del tipo de destinatario, las clases acomodadas:

“La gran regla acerca de esta materia, es hablar á los criados con afabilidad en las cosas del servicio, escucharlos con la mayor complacencia, animarlos cuando se trata de darles consejos en asuntos de su interés; pero nunca hacerse sus oidores ó confidentes”²³⁷.

De entre todas las publicaciones familiares de aquel siglo la más popular fue, sin duda, el almanaque, una adaptación de los pronósticos y juicios del año que incorporaba la secuencia de las estaciones, los meses y los días, junto a una miscelánea de refranes, máximas, fragmentos literarios y políticos, piezas satíricas y toda clase de indicaciones prácticas²³⁸. Como un espacio privilegiado para la confluencia entre la cultura docta y la popular, el almanaque amplió su alcance a partir de la Revolución Francesa, convirtiéndose en la publicación de la gente iletrada, con sus páginas plagadas de símbolos y alegorías, de signos, imágenes y figuras. En su dimensión más literaria, el almanaque mantenía una estrecha relación con la tradición oral de los refranes y proverbios, los cuentos, las canciones, las narraciones picarescas, las historias infantiles y románticas, las novelas medievales y las vidas de santos que circulaban en los *pliegos de cordel* españoles, en la literatura de *colportage* francesa o

²³⁷ *Guía práctica de las familias; Op. Cit.*; p. 407.

²³⁸ En España, fue muy popular *El gran Piscator de Salamanca*, de Diego Torres de Villarroel (1694-1770), un almanaque de pronósticos, calendarios e información práctica que se publicó durante más de cuarenta años, entre 1721 y 1764. Ver: Aguilar Piñal, Francisco. “Las guías de forasteros de Madrid en el siglo XVIII”. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* XXXV, 1995; pp. 451-473. Jesusa Vega considera injusto y limitado tratar el almanaque únicamente como literatura popular, porque en él “cabén los temas y las preocupaciones del momento, los conocimientos útiles sobre la salud y la higiene, así como las predicciones e influencia de los astros, todo ello muy oportuno para una sociedad cada vez más instalada en el entretenimiento individual y colectivo”; en *Op. Cit.*; p. 25.

en los *chapbooks* anglosajones²³⁹. Esta literatura popular, que circulaba en las ferias junto a los libelos políticos, las guías de viaje y las canciones o romances vulgares o “de ciego” –llamados así porque los vendedores y recitadores eran, a menudo, invidentes– recogía historias diversas, con la ayuda de grabados, para facilitar la comprensión del público (Figs. 5-6-7-8).

En Francia, la rehabilitación del género llegó en el tiempo de la Restauración y de la monarquía de julio (1830-1848), con la transformación utilitaria del almanaque²⁴⁰. En la misma época aumentaron las ediciones de los denominados “almanaques de lujo”, que habían triunfado primero entre las clases acomodadas alemanas (*taschenburch*) e inglesas (*keepsakes*) y más tarde en el resto de países europeos. Se trataba de unas publicaciones, cuidadosamente ilustradas, que mezclaban los relatos sentimentales con los versos de sociedad, elegías, odas, anécdotas históricas, fragmentos biográficos, retratos, fisiologías y breves ensayos morales²⁴¹. En su mayor parte, estaban escritas por y para mujeres de la alta sociedad e incluían noticias sobre artes plásticas, escenas pintorescas y religiosas, así como consejos para la juventud. A menudo, presentaban descripciones topográficas, con testimonios de viajeros y grabados de los principales destinos turísticos, por lo que también eran empleadas como guías de viaje²⁴².

En 1855, el escritor francés François-Victor Fournel realizaba una auténtica apología de los almanaques populares, de aquellas publicaciones que “corrían tan deprisa como el progreso moderno” y que se encargaban de “la instrucción y la *moralización* del pueblo”²⁴³. Fue esa misma popularidad la que llevó al periodista e historiador John Grand Carteret a escribir en 1896 una historia de los almanaques franceses que,

²³⁹ *Chapbook* es el término anglosajón que engloba a los folletos de bolsillo que se hicieron populares desde el siglo XVI hasta finales del XIX. Sin que se le pueda aplicar una definición exacta, el *chapbook* podía ser cualquier cosa que vendiera el *chapman* o buhonero especializado en su compra-venta. El término fue definido por los bibliófilos del siglo XIX, como una variedad de los *ephemera* (efímero) e impresos desechables, como los panfletos, tratados políticos y religiosos, poemas, leyendas, cuentos infantiles y almanaques, publicaciones de *usar y tirar*. El equivalente español son los *pliegos de cordel*, unos cuadernillos sueltos que se exponían en los puestos de venta, atados a un cordel, y que estaban formados por un hoja doblada dos veces -ocho páginas-, aunque su extensión podía variar; ver: Marco, Joaquín. *Literatura popular en España en los XVIII y XIX (Una aproximación a los pliegos de cordel)*. 2 Vols. (Madrid: Taurus, 1972) y Caro Baroja, Julio. *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: ediciones Istmo, 1990.

²⁴⁰ Le Goff, J. “Calendario”. *Op. Cit.*; p. 223-224.

²⁴¹ Los almanaques franceses más populares fueron el *Keepsake Français* (1830-1838) y *Paris-Londres* (1837-1842); ver: Frédéric Lachèvre. *Bibliographie sommaire des keepsakes et autres recueils collectifs de la période romantique: 1823-1848*. 2 vols. Genève: Slatkine reprints, 1929. Entre los escritores que publicaban en los almanaques, Lachèvre citaba a Victor Hugo, Charles Dickens, Mary Shelley o John Ruskin. Para una aproximación más reciente: Ambrière, Madeleine. “Almanachs, Keepsakes et recueils collectifs en France”. *Dictionnaire du XIXe siècle européen. Op. Cit.*; pp. 29-30.

²⁴² Un popular almanaque fue *Los ríos de Francia* (1837), una obra ilustrada por J.M.W. Turner (1833-1835) que después se reeditó con el título de *Turner's Annual Tour* en los años 1833, 1834 y 1835: *The Rivers of France (Liber Fluviorum or River Scenery of France)*. Printed London by Henry G. Bohn. 1833-35.

²⁴³ Fournel, Victor. “La littérature des quais”. *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, 1855. Edición consultada: Paris: Adolphe Delahays, 1858; p. 204.

aún hoy en día, sigue siendo una referencia indiscutible sobre el género²⁴⁴ y en la que el almanaque aparece como la consecuencia de la implacable “ley de los siglos”, el signo de una modernidad que había transformado el modelo tradicional en un nuevo “instrumento de propaganda” y en un “vehículo de nuevas ideas que no se preocupa por el decoro”. El cambio, más ideológico que formal, se dejó sentir en la mutación práctica de los contenidos y en su función pedagógica, destinándose a “la instrucción de las masas, para la defensa y propagación de reformas y de personalidades políticas”²⁴⁵. La educación y la distracción caminaban de la mano en un siglo que, al concluir, dejaba tras de sí una larga estela de publicaciones para satisfacer la demanda de toda clase de lectores y, especialmente, de quienes vivían en las grandes ciudades:

“El calendario, única publicación muy estendida (*sic*) en España y que penetra en todos los hogares, había sido hasta entonces un papel caro y de limitadísima utilidad. Nosotros comprendimos desde luego que, merced a su gran circulación, podía convertirse en instrumento o medio poderoso para esparcir los conocimientos útiles y llevar la ilustración hasta las últimas clases sociales”²⁴⁶.

En nuestro país, uno de los almanaques más populares fue el *Enciclopédico Torrijos* (1863-1866), un auténtico alegato de la vida práctica, dirigido a todas las clases sociales: “No hay libro, ni álbum, ni crónica más leída y releída en todo el universo mundo que el Almanaque: quién no lo consulta, quién no lo repasa de cabo a rabo!”²⁴⁷. El *Torrijos* llevaba al límite las posibilidades del género, trastocando la secuencia cronológica con indicaciones meteorológicas, la precisión de las distancias entre localidades y las divisiones territoriales. Además, reinterpretaba la tradición de los calendarios destinados a un público diverso, como el del católico, del navegante, de las familias -incluyendo recetas de cocina y consejos de limpieza-, de las damas, del escritor, de las profesiones y universidades de España, del cocinero y del repostero. A todo ello, añadía un calendario histórico-literario que daba cuenta de las invenciones y descubrimientos célebres así como incluso uno destinado al ocio. Su lugar, en la encrucijada entre el entretenimiento, la utilidad y la educación, explica la compleja distribución de los contenidos²⁴⁸.

²⁴⁴ En su obra sobre los almanaques (1896), Grand Carteret recogía la gran variedad temática del género, con ejemplos como el *Almanach des Ballons ou Globes Aerostatiques* (1784); *La Civiologie portative ou le manuel des citoyens* (1792), el *Almanach du voyageur et du commerçant* (1806), el *Almanach de la vie parisienne*. 1866-1870, *Paris-Almanach*. 1895, la colección de los *Almanachs de Paris* o el *Panorama parisien ou nouveau guide des étrangers* (1830).

²⁴⁵ Grand Carteret, J. (1896). *Op. Cit.*; p. LX.

²⁴⁶ *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1858*. Barcelona: 1857; p. 2.

²⁴⁷ Torrijos, Manuel. *Almanaque enciclopédico español para 1863. Compuesto y arreglado a todas las provincias de España*. Cádiz: Imprenta y Litografía de la Revista Médica, 1862; p. 5.

²⁴⁸ Torrijos, M. *Op. Cit.*; p. 5. A mediados de siglo, triunfaron los almanaques satíricos como el *Almanque cómico, serio, epigramático, científico, musical, satírico e ilustrado con grabados originales. Publicado por la Gaceta Universal de agricultura, industria, artes, avisos y noticias*. Barcelona: Imprenta de los hijos de Doménech, 1866.



Fig. 9 *Almanach Hachette. Petite Encyclopédie populaire de la vie pratique.* Paris, 1894.

En Francia, ningún almanaque llegó a superar el éxito de ventas del *Almanach Hachette*, que se había presentado al público en 1894 como una “verdadera enciclopedia práctica, con abundantes indicaciones sobre todos los temas y circunstancias de la vida moderna” (Fig. 9). Al lector actual le parecerá la descripción del destinatario-tipo al que se dirigía aquella publicación que materializaba

“el ideal de nuestra sociedad de igualdad y sufragio universal; el libro escrito para todos, en el campo y en las ciudades, en los castillos y en las cabañas (...); el libro necesario para una sociedad que *vive de nociones generales sin conocer nada, sin querer estudiar nada de manera profunda*”²⁴⁹.

Editado como un manual práctico para la vida moderna, el *Hachette* se presentaba como la obra democrática por excelencia: el “almanaque de todo el mundo”, el “vade-mecum de las gentes apresuradas, que pueden guardarlo en su bolsillo o en una esquina de su mesa”. Aquel era un instrumento imprescindible para la educación de toda la familia, desarrollado en cuatrocientos apartados y tres millones de notas que contenían “el valor de toda una biblioteca”. Hasta la fecha, se trataba del

²⁴⁹ Las cursivas son nuestras. “A nos lecteurs”. *Almanach Hachette. Petite Encyclopédie populaire de la vie pratique*. Paris: Hachette, 1894; p. 5. Sobre el *Almanach Hachette*, ver: Grand Carteret, J. *Op. Cit.*; p. LXX.

almanaque más completo, un modelo del espíritu pragmático de la época y una guía imprescindible para la gestión, cada vez más compleja, de la vida cotidiana:

“Nos hemos dicho: en lugar de contar anécdotas, seamos la guía de nuestro lector en las diversas circunstancias de la vida, instruyámosle y démosle todas las indicaciones prácticas que puede necesitar diariamente. Bajo la forma más popular y más breve, nos hemos esforzado en reunir y condensar los temas más diversos, las materias que se encuentran dispersas en costosas obras técnicas o profesionales y en voluminosos diccionarios”²⁵⁰.

La relación temática del almanaque refleja la obsesión de la época por controlar, hasta el más mínimo detalle, una existencia que se condensaba en el reducido espacio del libro de pequeño formato: en sus páginas, encontramos especulaciones sobre el futuro y la esperanza de vida –“¿a qué edad moriré?”- proclamas sociales, las últimas novedades científicas; las imágenes del universo y la historia universal; la geografía comparada –con un lugar destacado para el mapa de las colonias francesas-; fragmentos de obras literarias, como *El Vientre de París* de Zola; notas sobre gramática y bellas artes y una selección de las cien obras maestras del arte mundial; consejos sobre la familia y las relaciones íntimas; extrañas estadísticas sobre las oportunidades de matrimonio de una joven casadera; nociones de higiene y economía doméstica; una pequeña guía para el “capitalista”, titulada “nuestro dinero”, información sobre la bolsa y seguros de vida, además de indicaciones jurídicas, las bases de la agricultura y una guía del médico veterinario. Entre todas estas cuestiones, el *Hachette* también enseñaba a fabricar un libro, a construir una casa o a elegir correctamente un caballo. Con una tirada de 200.000 ejemplares, el almanaque se convirtió en el libro familiar del fin de siglo, un archivo o registro de la existencia que se transmitía de una generación a otra:

“El hombre pasa de prisa, a menudo sin dejar huellas. En unas páginas especiales, se inscribirán las fechas más memorables de la existencia familiar para legar a los descendientes una cronología que mantendrá el recuerdo de los que hayan desaparecido (...) Nuestro almanaque será el diario anual de la familia. Será también el Memorial de los acontecimientos más importantes del año...”²⁵¹.

En las páginas del *Hachette*, ocupan un lugar preferente las cuestiones relacionadas con el consumo, con numerosos anuncios comerciales, una sección que detallaba lo que consumía el parisino medio a lo largo del año o el coste que suponía nacer, casarse o morir en la capital. La economía doméstica y el consumo también ganaban protagonismo en las descripciones urbanas: un año antes de publicarse el almanaque,

²⁵⁰ “A nos lecteurs”. *Almanach Hachette. Op. Cit.*; p. 5.

²⁵¹ *Almanach Hachette. Op. Cit.*; p. 24.

el periodista y escritor Émile Goudeau había editado un singular cuadro de la ciudad, *Paris qui consomme*, donde contabilizaba y analizaba el consumo de los parisinos, para considerar “que la extensión de la necesidad de consumir es un hecho tan destacable en nuestro siglo como la transformación de las vías de comunicación (...); de aquí en adelante, viviremos bajo el régimen del consumo universal”²⁵².

El almanaque también contenía una guía práctica de París y sus alrededores; en este caso, se trataba de una adaptación de las *Guides Joanne* (Fig. 10) que publicaba la misma editorial desde que Louis Hachette designara como director de la colección a Adolphe Joanne en 1855:

“Cuando aparecieron los primeros itinerarios de Francia, las Guías se dirigían particularmente a los lectores que viajaban con breves estancias y que estaban deseosos de conocer con detalle las curiosidades históricas o arqueológicas de un país (...) Actualmente, como todo el mundo viaja e intenta viajar cada vez más de prisa, una buena Guía debe tomar al viajero a la salida del vagón y hacerle ver, orientándole, rápidamente, de manera segura y económicamente posible, hacia todas las regiones que describe. Este es el programa de las Guides Joanne (...) las guías prácticas que todo el mundo reclama. Estos volúmenes portátiles, bien editados, tienen unos mapas excelentes y unos planos de uso cómodo y de muy fácil lectura”²⁵³.

La ciudad de París aparecía representada desde todas las perspectivas posibles, con el plano más detallado y la relación de los servicios públicos -correos, telégrafos y teléfonos, itinerarios de transportes, información de las principales instituciones y de las asociaciones de caridad, de las estructuras civiles, militares, judiciales, etc.-. Pero el almanaque no solo ofrecía indicaciones prácticas; también presentaba una selección de los mejores puntos de vista para contemplar la capital con la que instauraba la topografía específica para la admiración del paisaje urbano:

“Desde lo alto de la Butte Montmatre, de los Buttes Chaumont o de las torres de Notre Dame, puede descubrirse la mejor perspectiva de París. Quien quiera orientarse rápidamente no tendrá más que utilizar nuestro plano que pondrá inmediatamente ante sus ojos los principales monumentos de la capital. Gracias a estos puntos de referencia, reconocerá muy pronto la topografía de París”²⁵⁴.

²⁵² Beraldi, Henri. “Note préliminaire a consommer”; en Goudeau, Émile. *Paris qui consomme. Tableaux de Paris*. Illustrations de Pierre Vidal. Paris: Henri Beraldi, 1893; p. 4. En 1878, Émile Goudeau fundó el club literario «Hydropathes» –“a los que el agua pone enfermos” y la revista del mismo nombre (1879-1880) para celebrar la literatura y, especialmente, la poesía, con la celebración de declamaciones nocturnas de versos y prosas y el rechazo manifiesto del agua en beneficio del vino por parte de sus miembros. Goudeau también escribió *Paysages parisiens, heures et saisons*; ill. composées et gravées sur bois et à l'eau-forte par Auguste Lepère. Paris: H. Beraldi, 1892; y una guía de la exposición de 1900: *Paris-Staff: Exposition de 1900*, con Henri Paillard. Paris: H. Beraldi, 1902.

²⁵³ *Almanach Hachette*. Op. Cit.; p. 434.

²⁵⁴ “Paris à vol d'oiseau”. *Almanach Hachette*. Op. Cit.; p. 276.

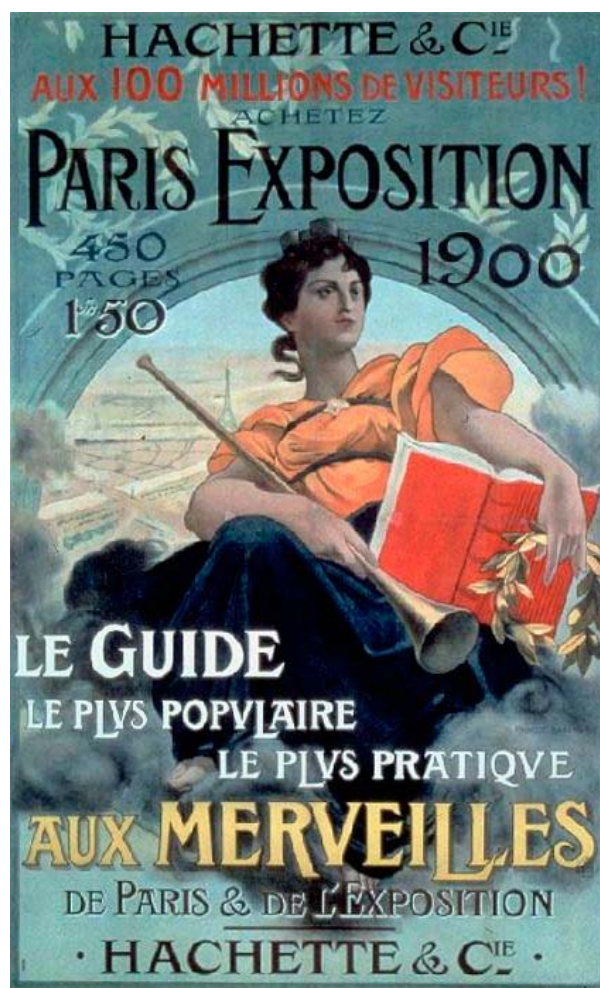


Fig. 10 François Flameng. "Achetez Paris Exposition 1900". Publicidad de las guías de la editorial Hachette.

En las páginas de la publicación, el mundo y la gente se exhibían bajo control, como un lugar ideal, sin conflictos ni preocupaciones, en el que cualquiera podía desplazarse libremente. Ésta era la idea que transmitía la detallada sección dedicada al ocio y a la movilidad y que incluía los derechos y deberes de los viajeros, las siete grandes redes de ferrocarril y la invitación a realizar largos recorridos por todos los continentes, poniendo a disposición del lector los más precisos planisferios, los servicios de buques e incluso las claves de la telegrafía secreta²⁵⁵.

El almanaque francés tuvo su versión española en el *Almanaque Bailly-Baillière. Pequeña enciclopedia popular de la vida práctica* (1895), editado por la editorial de Enrique y Antonio Bailly, los hijos de Carlos Bailly-Baillière, fallecido tres años antes (Fig. 11). Se trataba de una transcripción literal de la edición francesa, que incluía una guía de la capital española y "más de tres millones de letras, doce mapas y planos en dos colores y unas mil figuras en el texto agrupadas en cuadros". Al igual que el original, el *Bailly* contenía una especie de cédula de identidad para cumplimentar ante la autoridad

²⁵⁵ *Almanach Hachette. Op. Cit.*; pp. 409 y 429.

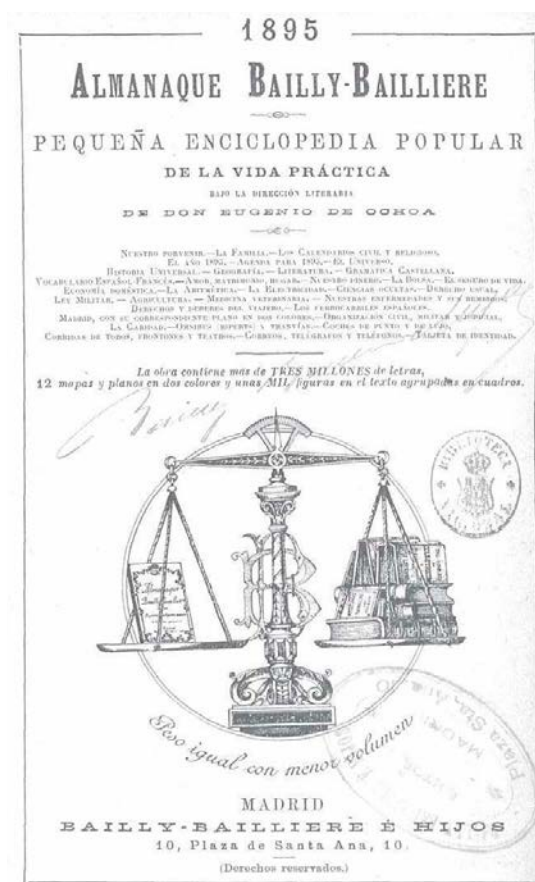


Fig. 11a *Almanaque Bailly-Baillière. O sea, Pequeña enciclopedia popular de la vida práctica*, 1895.

pertinente, con los datos personales del usuario, una fotografía y la descripción física y que, podía servir para realizar gestiones comerciales y administrativas²⁵⁶.

Los almanques y las publicaciones instructivas populares se inscriben en el marco de las políticas de regulación social que, a partir de la Revolución Francesa, crearon una extensa red de control que coartaba “cada vez con más fuerza en sus mallas a la vida burguesa”²⁵⁷. El incremento de la acción estatal se dejó sentir especialmente en la esfera privada y en la presión hacia los distintos grupos humanos para apartarlos de la conflictividad y conducirlos al interior doméstico²⁵⁸. Todas estas ediciones formaban parte de un nuevo sistema de comunicación impresa que, según Frédéric Barbier, “funcionaba como vector de orden, (y *que*) estaba controlado por el poder, en un intento de ejercer funciones de “policía” dentro de la sociedad. En sentido inverso, el

²⁵⁶ La editorial Bailly-Baillière publicó este almanaque hasta 1937. Anteriormente había editado el *Anuario-Almanaque del Comercio de la Industria de la Magistratura y de la Administración y el Almanaque de las 400.000 señas de Madrid, de Ultramar y de los Estados Hispano-Americanos* Bailly-Baillière. Año I. Madrid: 1879, una adaptación del que publicaba la editorial francesa Didot-Bottin.

²⁵⁷ Benjamin, W. “El flâneur”. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1998; p. 62.

²⁵⁸ Sennett se refiere a los esfuerzos políticos para llevarse a la gente al interior, a “una domesticidad bajo refugio, donde al menos sus vidas presuntamente ganarían un cierto orden (...) moral”; y todo ello, a pesar del “incremento del aislamiento o la desigualdad”; en Sennett, R. “El refugio”. *La conciencia del ojo*. Barcelona: Versal, 1991; pp. 46-47.

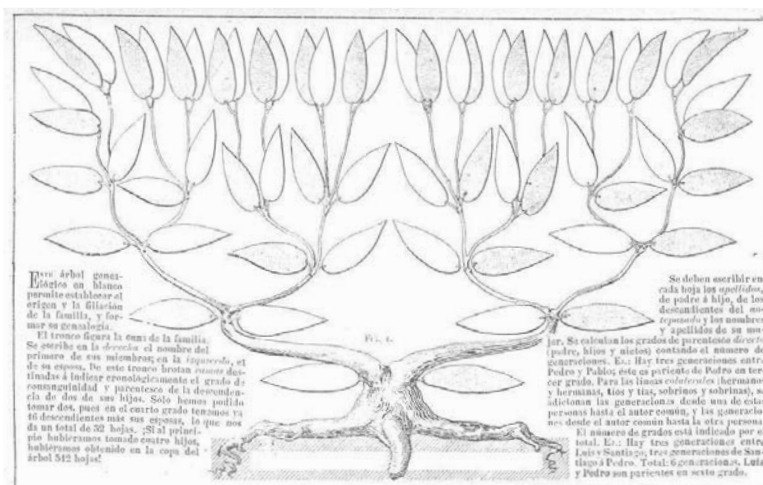
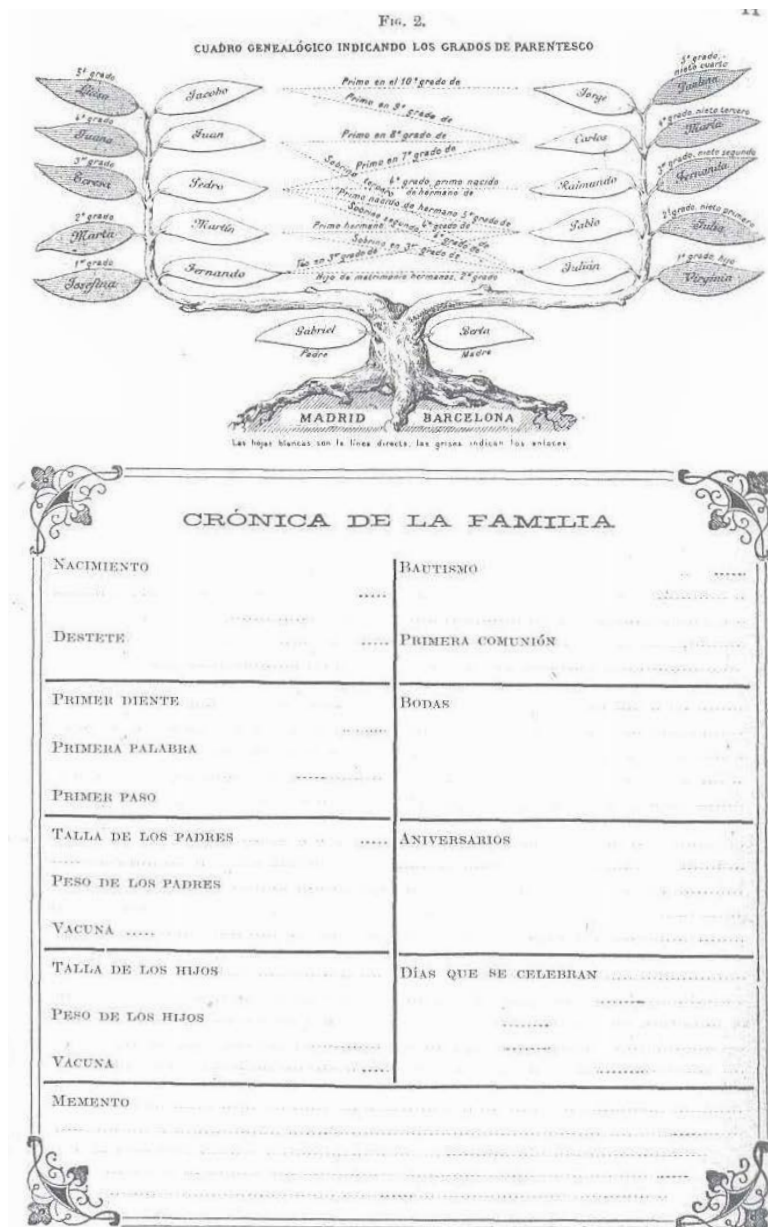


Fig. 11b
"Crónica de la familia". *Almanaque Bailly-Bailliére*. O sea, *Pequeña enciclopedia popular de la vida práctica*, 1895.

mundo oral, el grito, el tumulto, parecían ser la fuente de todos los desórdenes que convenía reprimir”²⁵⁹. Aunque pueda parecer un sinsentido -teniendo en cuenta que tratamos con un objeto que incita a la movilidad de la gente-, es en este punto donde el manual urbano se involucra con las múltiples estrategias encaminadas a resolver el problema del orden social: desde la organización y el control de las multitudes hasta el desarrollo de las tecnologías de la visión “que atomizaban y dispersaban a la muchedumbre y, especialmente, la regulaban”²⁶⁰. El carácter prescriptivo del discurso nos lleva a relacionar a la guía con lo que Renzo Dubbini define como el proceso de “reforma de la mirada” de la sociedad y su incidencia en la libre experiencia de los seres humanos²⁶¹. Pero también permite ir más allá, hasta llegar al territorio de lo que Richard Sennett denomina la “geografía de la inseguridad”, caracterizada por la desconfianza y el miedo a la exhibición del individuo “en medio de la multitud, entre desconocidos”²⁶².

Una de las hipótesis de la investigación plantea la consideración de estas publicaciones como algo más que meros instrumentos de orientación o promoción turística. La guía es una correcta programación de la mirada, de las sensaciones y la actitud del viajero; es un preciso catálogo de las normas de uso de la ciudad y de las advertencias acerca de los peligros que acechan al individuo, un nítido reflejo de la singular cartografía del miedo urbano. Si bien la literatura y la prensa habían reconocido la calle como el lugar donde el saber era más accesible y democrático, los manuales establecieron su particular geografía del temor y la desconfianza, fijando los parámetros de un conocimiento urbano muy alejado del descubrimiento autónomo del territorio: “...en un viaje es bueno recordar que en todas partes la desconfianza es la madre de la seguridad”²⁶³. La ciudad desaprensiva no tardó en aparecer en las páginas de las guías urbanas, que incrementaron la intensidad de sus avisos: una temprana publicación parisina de 1855, incluía un capítulo denominado “Los escollos”, en el que detallaba los riesgos a los que se exponía un visitante extranjero y recomendaba, como único medio efectivo para hacer frente a los timos, robos y fraudes de cocheros, hoteles y restaurantes, la práctica de la “legítima desconfianza” ante “todos los desconocidos que lo abordaran en la calle”²⁶⁴. A medida que se desbordaban las cifras demográficas, las guías se llenaron de advertencias que alimentaban la segregación,

²⁵⁹ Barbier. “El orden impreso”. *Op. Cit.*; p. 263.

²⁶⁰ Bennett, T. *Op. Cit.*; p.119. En *Carne y Piedra*, Sennett también se refiere al recelo que despertaba la multitud en la ciudad (*Op. Cit.*; p. 295).

²⁶¹ Dubbini, Renzo. “Città allo specchio”. *Geografie dello Sguardo. Visione e paesaggio in età moderna*. Torino: Einaudi, 1994; p. 57.

²⁶² Sennett, R. (1991). *Op. Cit.*; p. 13.

²⁶³ *Paris Passe-Partout. Offert Par les Grands Magasins de la Place Clichy*. Paris: 1889; p. 2.

²⁶⁴ Faucon, M.T. “Les écueils”. *Véritable Guide Parisien pour les étrangers*. Paris: Coulon-Pineau, 1855; p. 34 y sg.

el miedo y el recelo frente el *otro*. Pero la alteridad no se encarnaba únicamente en las clásicas figuras del desclasado y el vagabundo, de los individuos que pululaban sin rumbo por las calles de la ciudad, sino que se extendía a cualquiera que asumiera, por alguna circunstancia, los matices del peligro y la extrañeza: “un último aviso; los alrededores de las estaciones están plagados de personas que ofrecen sus servicios en calidad de guías, intérpretes, indicadores, compañías, etc.; con estos individuos debéis ser mudos y sordos; todos, salvo raras excepciones, son estafadores o ladrones”²⁶⁵. La supuesta independencia del viajero sólo se garantizaba si respetaba las fronteras del lenguaje preventivo. De ser un catálogo de recomendaciones, la guía de la ciudad se transformó en una colección de amonestaciones relacionadas con la seguridad:

“*Mucho cuidado* con los rateros, ratas y timadores. *Asegúrense* el reloj y las alhajas; *colóquese* el dinero en sitio seguro.- *Cúidese* de las maletas, sacos y objetos a la mano, que no deben entregarse más que a los mozos numerados de las estaciones; el equipaje facturado que, así mismo, no debe confiarse más que a dichos mozos. -*Ténganse* apercibidas, las llaves de maletas y baúles, para facilitar el registro por los aduaneros.- *No conciliarse* a los agentes que propongan pupilaje decente y módico y regirse para este servicio, por las direcciones que indica la presente Guía, en la cual constan todas las fondas, hoteles, casas de huéspedes y posadas y sus precios”²⁶⁶.

La conciencia del recelo crecía a medida que las sucesivas ediciones se ajustaban a la vida en la gran ciudad, como en una guía barcelonesa de 1888 que contenía la explícita sección “Aquellos de los que es preciso desconfiar”, en la que el redactor ponía bajo sospecha a los individuos que vestían bien, pues “no es el hombre del blusón –el obrero- quien le robará el billetero o el reloj”. Entre las numerosas indicaciones prácticas, otra guía parisina incluía un apartado específico, dedicado al robo, en el que señalaba que la única forma de evitar los peligros era eludir cualquier contacto con los desconocidos: “Nunca dejéis que se os acerque un desconocido en la calle. Nunca entabléis conversación con personas que no conocéis. Si necesitáis indicaciones, dirigíos a un empleado con uniforme, a un comerciante o a un guardia”²⁶⁷.

Las advertencias y prescripciones aclaran, de algún modo, la dimensión más represiva de los manuales urbanos y permiten medir su incidencia en la definición del criterio y el gusto del destinatario, en el diseño de su experiencia y en las pautas de su comportamiento en comunidad. El lugar que ocupan estas publicaciones en la historia de los sistemas de control social está en consonancia con otras estrategias dirigidas a regular la movilidad y la actitud de la gente en la gran ciudad, como la iluminación de las

²⁶⁵ *Paris. Sa vie et ses plaisirs. Op. Cit.*; p. 7.

²⁶⁶ Chichón, Rafael. “Consejos al viajero”. *Guía económica de Barcelona y la Exposición Universal*. Barcelona: Imprenta Sucesores de Ramírez, 1888; p. 3.

²⁶⁷ “Reisnements pratiques. Le vol”. *Paris Exposition 1900. Op. Cit.*; p. 24.

XVI

AVANT DE PARTIR DE CHEZ MOI

Mon Budget — Mon Itinéraire — Mes Journées

Lorsqu'on a fixé le nombre de jours qu'on passera à Paris, il est sage d'arrêter immédiatement l'itinéraire, le programme de chaque journée (V. p. ci-contre) et la somme qu'on peut dépenser, c'est la seule manière de gagner du temps et de voir ce qu'il faut voir. Sans plan de visites et de courses, on risque de courir à droite et à gauche, d'arriver au jour de fermeture, ou trop tôt ou trop tard. Le plan ci-dessous offre le modèle de deux journées. Chaque lecteur n'aura plus, pour la suite, qu'à suivre cette marche selon le temps et les ressources dont il dispose.

MON BUDGET		MON ITINÉRAIRE	
FR.	C.		
Je veux consacrer à mon voyage à Paris une somme de		Départ le	1900
Prix du billet de chemin de fer (aller et retour)		par le train de	
Reste		Retour le	1900
Je compte rester à Paris jours; j'aurai donc à dépenser par jour		par le train de	
		Principales stations	

EMPLOI DE MES JOURNÉES	
1 ^{re} JOURNÉE.	2 ^e JOURNÉE.
Lever à h.	Lever à h.
Sortie à h.	Sortie à h.
Matin. Courses dans Paris.	Matin. Exposition.
.....
Musée du Louvre. h.
Personnes à voir (noms et adresses).
.....
Déjeuner à (nom du restaurant)	Après-midi. Courses dans Paris.
.....	Mon itinéraire
.....
Après-midi. Exposition.	Rendez-vous
Visite de (indiquer la ou les sections)
.....
Attractions à voir	Soirée. Visite de l'Exposition.
.....	Champ de Mars
Dîner à (nom du restaurant)
.....	Attractions à voir
Soirée. (Théâtre de)
Rentré à h.	Rentré à h.

Fig. 12 "Antes de partir de mi casa. Mi presupuesto. Mi itinerario. Mis días de estancia" y "Cómo consultar nuestra guía" *Guía Paris exposition*, 1900.

XVII

Comment consulter notre Guide

Les divisions très nettes du *Paris-Exposition* permettent au Lecteur de trouver facilement le renseignement qu'il cherche.

La **Première Partie, Renseignements Pratiques**, contient les Renseignements indispensables au Visiteur arrivant à Paris.

La **Deuxième Partie, Dans Paris**, donne, dans l'ordre alphabétique, la description des principales curiosités de Paris.

La **Troisième Partie** est réservée à l'**Exposition** : description complète et très détaillée, divisée en 6 Sections : 1^{re} De la Concorde aux Invalides. — 2^e Invalides. — 3^e Des Invalides au Champ de Mars. — 4^e Champ de Mars. — 5^e Trocadéro. — 6^e Du Trocadéro à la Concorde.

La **Quatrième Partie** renferme Le Commerce et l'Industrie en 1900. — Les Noms qu'il faut connaître.

Les **Parties Annexes** comprennent : 1^{re} La description des Attractions autour de l'Exposition; 2^e L'Année de Vincennes; 3^e Les Sports à l'Exposition; 4^e Les Environs de Paris; 5^e Un Vocabulaire unnel et pratique en quatre langues; 6^e Les Plans des Théâtres, avec des renseignements sur la plupart des spectacles et concerts parisiens.

Consulter la **Table des Matières**, dans laquelle on trouvera l'indication de la page pour le plus petit détail du Guide.

Demandez le **Supplément du PARIS-EXPOSITION**

BOUSSELE GUIDE D'ORIENTATION

1^{er} Plan de l'Exposition. — 4 Plan de Vincennes. — 4 Plan de Paris en 4 Cartes.

Ce Plan Guide est le seul qui assigne le promeneur à se placer rigoureusement dans la direction qu'il doit suivre et qui lui montre constamment cette direction droite devant lui, déterminée et représentée par une ligne visible, jalonnée fixe dont il peut à tout instant vérifier la bonne orientation.

Ce Plan Guide, en outre, est le seul qui permet au promeneur, se rendant d'un point connu à un autre également déterminé, mais se trouvant en un point intermédiaire dont il ignore la position sur le Plan, de vérifier s'il se trouve dans la bonne direction et de se remettre immédiatement dans cette direction s'il s'en était écarté.

Le **Boussole**, GUIDE D'ORIENTATION du *Paris-Exposition* se vend 0 fr. 75 ET AVEC L'ÉDITION CARTONNÉE 1 3 FRANCS

BON PRIME

Aux Acheurs du PARIS-EXPOSITION

BON PRIME de 3 fr. 75 c. donnant droit, à tout Acheur du PARIS-EXPOSITION, à une réduction de 50 pour 100 sur la somme de 1 fr. 50, représentant le prix d'achat du

Guide Indicateur Complet des Rues de Paris

(Voir l'annonce de la page xxiv.)

Muni de ce Bon, chaque Lecteur du PARIS-EXPOSITION pourra se procurer à la Librairie Hachette et C^{ie}, 79, Boulevard Saint-Germain, Paris, moyennant la somme de soixante-quinze Centimes, un exemplaire du Guide-Indicateur complet.

calles, la numeración de las casas, la construcción de las aceras, la incorporación de las placas con nomenclaturas viarias, el aumento de la vigilancia pública o los innumerables registros de individuos pululantes, vagabundos y delincuentes, prostitutas, locos y maleantes²⁶⁸. Walter Benjamin identificaba el origen de esta larga secuencia de gestos impositivos en la numeración obligatoria de las casas de París que había implantado la administración napoleónica en 1805 y constataba la resistencia de los moradores de los barrios proletarios a proporcionar cualquier información sobre sus viviendas. En su argumentación, el filósofo acudía a la literatura para rescatar un fragmento de la novela *Modeste Mignon* (1844) en el que Balzac ironizaba sobre la falta de libertad de las mujeres en las calles de la ciudad:

²⁶⁸ En España, los primeros sistemas de numeración viaria se implantaron con la Real Cédula de Carlos III (1769) que ordenaba señalizar las calles con azulejos, como se hizo en Barcelona en 1770. La nueva señalización mantenía la antigua división del siglo XV en 5 cuarteles -el de Palau, Sant Pere, Audiència, Sant Jaume y Arrabal-, cada uno de ellos formado por ocho barrios. Esta división no fue substituida hasta 1837, cuando la ciudad se reorganizó en 4 distritos: Llotja, Sant Pere, Universitat y Sant Pau. La ordenanza municipal de 1857 fijó una nueva división en 10 distritos, distribuidos en manzanas, hasta la llegada del proyecto de Cerdà, para el cual se dictó la legislación municipal de 1878 que respetaba dicha división e incorporaba el nuevo barrio del Ensanche. Los nuevos carteles daban prioridad a la señalización de la calle, después al distrito y finalmente al barrio. La multiplicidad de placas obligó a realizar una limpieza de carteles en 1885. Tras la anexión, se reguló de nuevo la organización territorial, con la inclusión de las barriadas periféricas y 10 nuevos distritos: Barceloneta/Poblenou, Sant Pere, Llotja/Audiencia, Concepcio, Drassanes, Sants/Hostafrancs/Les Corts, Gracia/Sant Gervasi, Horta/Sant Andreu y Sant Martí de P; en Theros, Xavier. "Cuarteles, distritos, barrios y manzanas". *El País*, 7/08/2015.

“¡Pobres mujeres de Francia! Querriais de muy buen grado seguir siendo desconocidas para hilar vuestra pequeña novela de amor. Pero cómo vais a poder lograrlo en una civilización que hace consignar en las plazas públicas la salida y la llegada de los carruajes, que cuenta las cartas y las sella una vez a su recepción y otra a su entrega, que provee a las casas de números y que pronto tendrá a todo el país catastrado hasta en su mínima parcela”²⁶⁹.

En esta enciclopedia práctica de la vida en la ciudad que es la guía, todo azar es abolido; sin capacidad para tomar la iniciativa, el destinatario cumple unas funciones muy precisas, se sujeta a reglas y obligaciones, respeta los horarios y recorre únicamente las calles que señalan los itinerarios o que aparecen trazadas en el plano. Desaparecen de este modo los imprevistos e inconvenientes pero también las emociones y sorpresas que deparan los lugares desconocidos, aunque, a cambio, el viajero reciba seguridad, certezas y garantías para saldar favorablemente el resultado de su estancia. Hoy resultaría sorprendente que las primeras palabras de una guía turística se pronunciaran en un tono de seria advertencia; pero así era en 1855, cuando, sólo llegar a la estación, el viajero se transformaba en “sospechoso” y, en consecuencia, era advertido acerca del comportamiento a seguir:

“Apenas llegado a París, en la estación del tren, el extranjero debe tener cuidado en reunir su equipaje y llevarlo a supervisar a los empleados. Que tenga mucha precaución si les oculta artículos prohibidos, en el caso de que lleve alguno entre sus efectos personales, porque se expondría a una condena o, como mínimo, a una confiscación”²⁷⁰.

No se trataba únicamente de controlar el comportamiento del visitante; la previsión de los imponderables que deparaba un viaje ocupaba un espacio creciente en las páginas de estas publicaciones, marcando los límites de la experiencia, con su antes y su después. Si algo podía fallar, la responsabilidad recaía exclusivamente en el usuario que no hubiera acatado las precisas indicaciones de una guía que, además, incluía unas páginas en blanco para redactar una memoria de las visitas y recorridos, así como instrucciones para la correcta distribución del tiempo día a día, hora a hora o para seguir los caminos prefijados en los planos:

“Desde que se fija el número de días de la estancia en París, es aconsejable establecer inmediatamente el itinerario, el programa de cada jornada y la suma que se puede gastar; ésta es la única manera de ganar tiempo y de ver aquello que es preciso ver. Sin planes de visitas y recorridos, corremos el riesgo de ir de un lado a otro, de llegar a un sitio el día que está cerrado, o demasiado pronto o demasiado

²⁶⁹ Balzac, Honoré de. *Modeste Mignon*. 1836; ed: 1850; p. 99; citado en Benjamin, W. (1998). *Op. Cit.*; p 62.

²⁷⁰ “L’arrivée. Les hôtels”. *Guide général dans Paris*. *Op. Cit.*; p. 3.

tarde. Este plan ofrece el modelo de dos jornadas. Cada lector no tendrá más que seguirlo, según el tiempo y los recursos de que disponga”²⁷¹ (Fig. 12).

La prescripción y la previsión son cuestiones esenciales para interpretar las claves de un relato que muestra una ciudad y oculta otra, que emplaza los lugares y sus habitantes en un controlado cerco de representación, que niega la existencia de todo aquello que permanece en los márgenes del orden establecido y que se resiste a ser registrado y clasificado. El viajero difícilmente podía eludir las interminables indicaciones prácticas, las numerosas advertencias y los eficaces recorridos, como tampoco podía escapar al encantamiento de las descripciones de los paisajes urbanos. Sólo le quedaba asumir como propias las normas, asimilar los recorridos previstos y los puntos de vista más idóneos para contemplar la ciudad. ¿Quién podía resistirse a la visión de la exposición de 1878 en el Trocadero? Aquella era una “perspectiva preciosa para el “explorador”, acompañado de un plano *a vista de pájaro* del París que hay que recorrer (...); porque, “con una sola mirada, podemos abrazar toda la disposición; será éste nuestro itinerario en relieve; la indispensable introducción geográfica para realizar un viaje rápido en este diminutivo del globo, en este planisferio un poco trastornado”²⁷² (Fig. 13).

²⁷¹ “Antes de partir: mi presupuesto, mi itinerario, mis días”. *Paris Exposition 1900. Op. Cit.*; p. XVI.

²⁷² Gautier, Hippolyte/Albert-Desprez, Adrien. “La vue”. *Les curiosités de l'exposition de 1878: guide du visiteur*. Paris: Librairie Charles Delagrave, août 1878; p. 14.

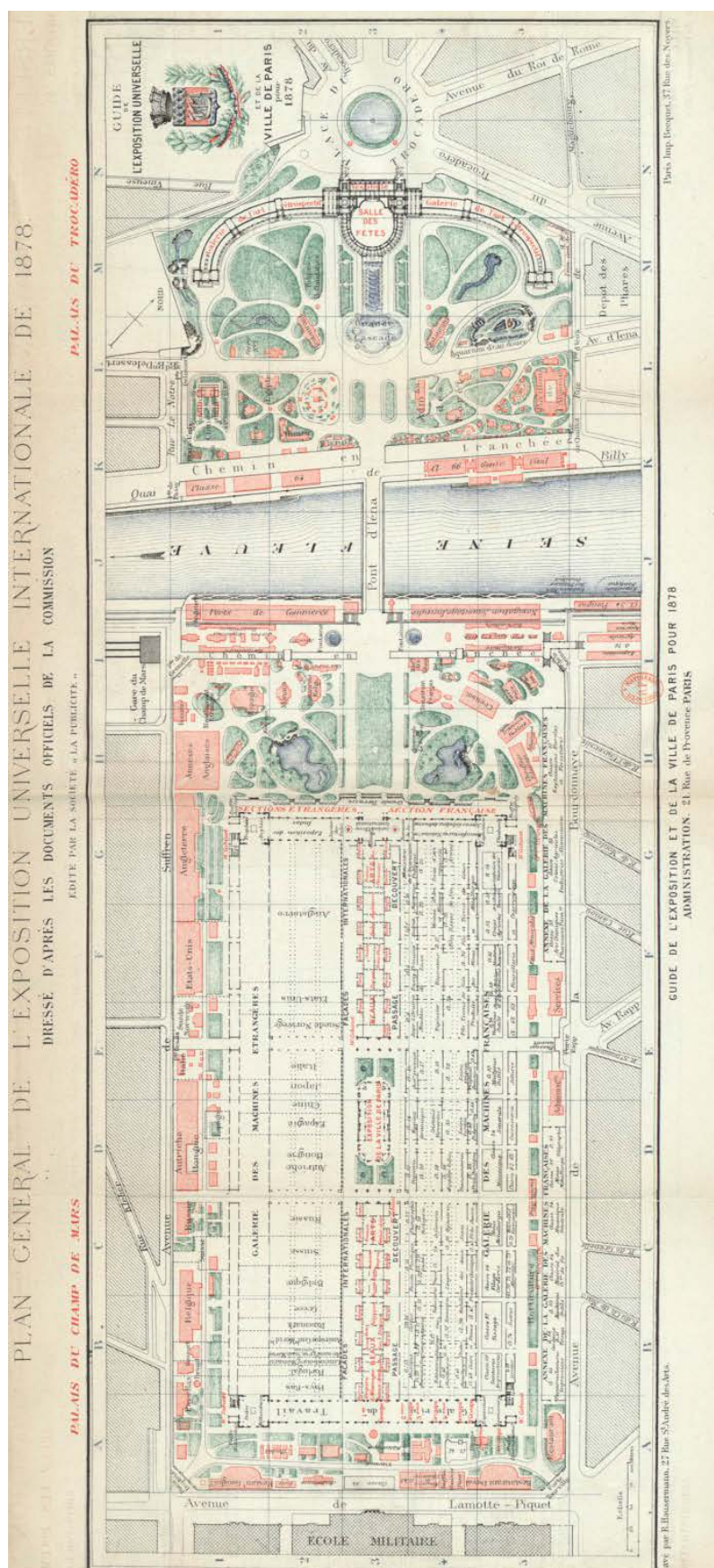


Fig. 13 Plano general de la Exposición de 1878. *Guide de l'Exposition universelle et de la ville de Paris pour 1878, avec plans des théâtres et des arrondissements de Paris, 1878.*

Parte 2. París. La ciudad contemplada como espectáculo

“¿Desde dónde miramos. La ubicación del observador es la primera condición del conocimiento. Su posición determina el objeto, elige sus hechuras. Si la mirada nunca es inocente, el lugar desde el que se mira, si ha sido fruto de una opción libre y no de la circunstancia, tampoco lo es”.

Josep Ramoneda. “La posición es lo que importa”.
Ciudades, del globo al satélite, 1994.

La historia de las ciudades contempladas es inseparable de las imágenes y los relatos que han modelado su existencia pública a lo largo del tiempo. La fortuna o la decadencia de un lugar no sólo se mide con los efectos de las circunstancias económicas, políticas y sociales sino también con el alcance del complejo engranaje de atributos y adherencias con los que asociamos su presencia en el imaginario urbano. En esta segunda parte de la investigación, la lectura se concentra en un conjunto de guías y descripciones dedicadas a la ciudad de París y publicadas entre 1781 y 1900, con la intención de analizar la formación de un hábitat propicio para la creación de la metrópolis más espectacular del siglo XIX. Se trata de calibrar el grado de responsabilidad del género en la diseminación de las imágenes que acompañan a la ciudad y de relacionarlo con otros géneros narrativos que, con mayor o menor incidencia, han interferido en la representación de los espacios y de la gente. Es ésta una historia de caminos cruzados y convergencias, de correspondencias e influencias mutuas que culmina en la consolidación de la iconografía de la ciudad que se entregó a los ojos fascinados del mundo. Pero no siempre fue así: sólo hay que recordar que, en el siglo XVII, la capital francesa no formaba parte de los principales circuitos de los viajeros ni de los intereses de los pintores paisajistas, que preferían retratar otras ciudades, como Amsterdam, Delft o Venecia y, especialmente, Roma, el lugar que concentraba la mayor producción de vistas, guías, álbumes y colecciones gráficas¹.

¹ Eric Hazan recuerda que la “vista de París” no aparecía en ninguna de las categorías o géneros de los salones de pintura del siglo XVIII. La única ciudad incluida en la categoría de “paisaje” era Roma; ver Hazan, Eric. *L'invention de Paris. Il n'y a pas de pas perdus*. Paris: Éditions du Seuil, 2002; p. 447.

A mediados del siglo XVIII, el territorio parisino se encontraba en plena efervescencia constructiva, con la creación de nuevos puentes y la apertura de calles, la terminación de la columnata del Louvre y la edificación de las iglesias de Sainte Geneviève y la Madeleine, entre otras operaciones. Fue entonces cuando el espacio urbano se convirtió en objeto de interés y debate público, como en las hojas del *Journal de París*, en las que se discutía acaloradamente sobre el problema del embellecimiento. Sólo cuatro años antes de que Marc-Antoine Laugier (1713-1769) dedicara un capítulo a la cuestión en su *Essai sur l'architecture* (1753)², Voltaire se implicaba directamente en el debate sobre el concurso de la plaza de Louis XV, mientras se quejaba de la indolencia general y del estado de dejadez en el que se encontraba la ciudad:

“Cada día vemos lo que le falta a nuestra ciudad y nos contentamos con murmurar. Pasamos delante del Louvre, y nos quejamos al ver su fachada, monumento de la grandeza de Louis XIV, del celo de Colbert y el genio de Perrault, oculta detrás de las construcciones de los godos y de los vándalos. Acudimos a los espectáculos y nos indignamos cuando entramos de forma tan incómoda y repugnante, por estar tan mal situados, por sus salas mal construidas, por su acústica deplorable, e intentamos salir con más dificultad de la que hemos tenido al llegar. Nos avergonzamos, con razón, de ver los mercados públicos situados en calles estrechas que propagan la suciedad y las infecciones, y causan desórdenes. Sólo tenemos dos fuentes de buen gusto y, aunque se encuentran bien emplazadas, todas las demás sólo son dignas de un pueblo. Los barrios inmensos exigen plazas públicas; y aunque el arco del triunfo de la puerta de Saint-Denis, la estatua ecuestre de Enrique el Grande, esos dos puentes, esos hermosos muelles, este Louvre, estas Tullerías, estos Campos Elíseos igualan y superan las bellezas de la antigua Roma, el centro de la ciudad, oscuro, denso y horrible, representa la época de la barbarie más vergonzosa. Lo recordamos sin cesar; pero ¿hasta cuándo lo seguiremos diciendo sin remediarlo?”³.

El filósofo dejaba sentir su voz para defender una idea del embellecimiento urbano basada en “un sistema de comodidades”, en unas “comunicaciones numerosas, fáciles y seguras” y en la “distribución homogénea de los mercados, paseos, salas de espectáculos, iglesias”. Sus ideas encajaban con la nueva concepción de la “medicalización del espacio urbano, la teoría y la práctica de la Administración o Policía”, con el desarrollo de las herramientas cartográficas, los planos geométricos y las alineaciones sistemáticas, y la extensión de una visión económica del territorio que dio forma al “pensamiento

² Laugier, Marc-Antoine. “De l'embellissement des Villes”. *Essai sur l'Architecture. A Paris, chez Duchesne, rue S. Jacques, au Temple du Goût. M. DCC. LIII. Avec approbation & privilege du Roy*; pp. 242-272.

³ Voltaire, François-Marie Arouet. “Des embellissements de Paris”. 1749. *Œuvres Complètes*. Paris: Hachette, vol. 24; 1876-1900; p. 181.



Les têtes que l'on rencontre en traversant le Pont d'Iéna.

Fig. 1 "Las cabezas que pueden encontrarse al atravesar el Puente de Iéna". *Guide-Album du Touriste*, París, 1900.

urbanístico que adquirió cuerpo y vuelo con la ruptura revolucionaria”⁴. Pero no fue hasta el inicio de las reformas emprendidas un siglo después por el Georges-Eugène Haussmann (1853-1870) cuando se transformó radicalmente la imagen de París, a lo largo de un proceso en el que tuvo mucho que ver la sucesión de cinco exposiciones universales, celebradas en el breve espacio de cuarenta y cinco años (1855-1900)⁵, y una dilatada acción propagandística, cuyos efectos se dejaron sentir en la creación de una ciudad que parecía estar hecha sólo para ser admirada. En las guías, los primeros síntomas del cambio se dejaron sentir en el intervalo entre la exposición de 1855 y la de 1867, cuando los redactores apartaron para siempre el “París de la inteligencia” ilustrada para dar paso al “París de los ojos”:

“Roma es un museo, Londres es una fábrica y París es una idea en un marco de piedra (...) En una palabra, hay un París de la inteligencia y un París de los ojos, y es éste último el que tenemos principalmente en consideración”⁶.

El nuevo escenario urbano ya no tenía cabida en la rígida estructura sinóptica del cuadro de Jèze: la fortuna recayó en otra clase de cuadro, formado por imágenes y visiones fragmentarias, inspiradas en las representaciones pictóricas y teatrales. No fue la fría abstracción del olvidado compilador la que llenó las páginas de las guías y descripciones parisinas; el futuro le deparaba a la ciudad un destino diferente, para convertirla en el lugar donde la existencia cotidiana se elevaba a la condición de espectáculo masivo; un lugar entregado, sin reservas, a las “maravillas” de la vida moderna y al goce del admiración pública.

Son los ojos del mirador los que hacen que la ciudad sea *espectacular*. En las descripciones esta presencia alerta al lector de la inminente llegada de algo que merece ser contemplado con atención y admiración: es así como comparecen las calles, los monumentos y la gente, consumando el pacto entre quien mira y describe –y enmarca la visión en un determinado contexto- y alguien que contempla el paisaje a través

⁴ Guardia, Manuel/Oyón, José Luis. “Los Mercados públicos en la ciudad contemporánea. El caso de Barcelona”. *Biblio 3W, Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. Barcelona: Universidad de Barcelona, vol. XII, nº 744, 25 de agosto de 2007.

⁵ La mutación venía gestándose desde los años treinta, con el cambio de los decorados urbanos y la aparición de una nueva “concepción de la ciudad con características marcadamente míticas”; en Caillois, Roger. “Paris, mythe moderne”. *Nouvelle Revue Française* XXV, 284, 1-5-1937; edición consultada: “Paris, mito moderno”. *El Mito y el Hombre*. México: Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1998; p. 168. Los estudios literarios también han abordado la transformación espectacular de París: Díaz, José Luis. “Le Spectacle de la vie parisienne”. *Actas del III congreso de SERD*: “La Vie parisienne, une langue, un mythe, un style”. París, 7-9 junio de 2007.

⁶ Maleville, J. *Paris à vol d’oiseau*. París: Librairie Scientifique, industrielle et agricole Eugène Lacroix ed. 1865; pp. IX-X. Sobre la consolidación de la imagen de París como la ciudad del placer y de Londres como capital de negocios, ver Hancock, Claire. *Paris et Londres au XIXe siècle-Représentations dans les guides et récits de voyage*. París: CNRS éditions-Espaces & milieux, 2003 y Schwartz, V.R. (1999). *Op. Cit.*; p. 13 y sg.

de sus palabras⁷. Philippe Hamon señala que, para el desarrollo de una escena en la que esté implicado un paisaje, no basta con un individuo que mira y describe lo que ve; es preciso crear un ambiente, una escenografía, un montaje, unos bastidores y orientar la mirada, afirmando una “voluntad de ver, un saber ver y un poder ver”⁸. En pocos lugares como en la guía es tan explícita esta voluntad de ver, si tenemos en cuenta las continuas llamadas de atención y el reclamo de autoridad por parte de quien exhibe su pericia descriptiva y taxonómica, seleccionando los mejores puntos de vista y organizando la secuencia topográfica e iconográfica del relato. Por eso, es fundamental ver a través de los ojos del mirador y escuchar su voz, pues sólo él es responsable de la transacción espacial que sublima la guía, el artífice de la entrega de la ciudad en manos ajenas, una especie de eminencia visual que domina la cadencia de un ritual perfectamente organizado⁹.

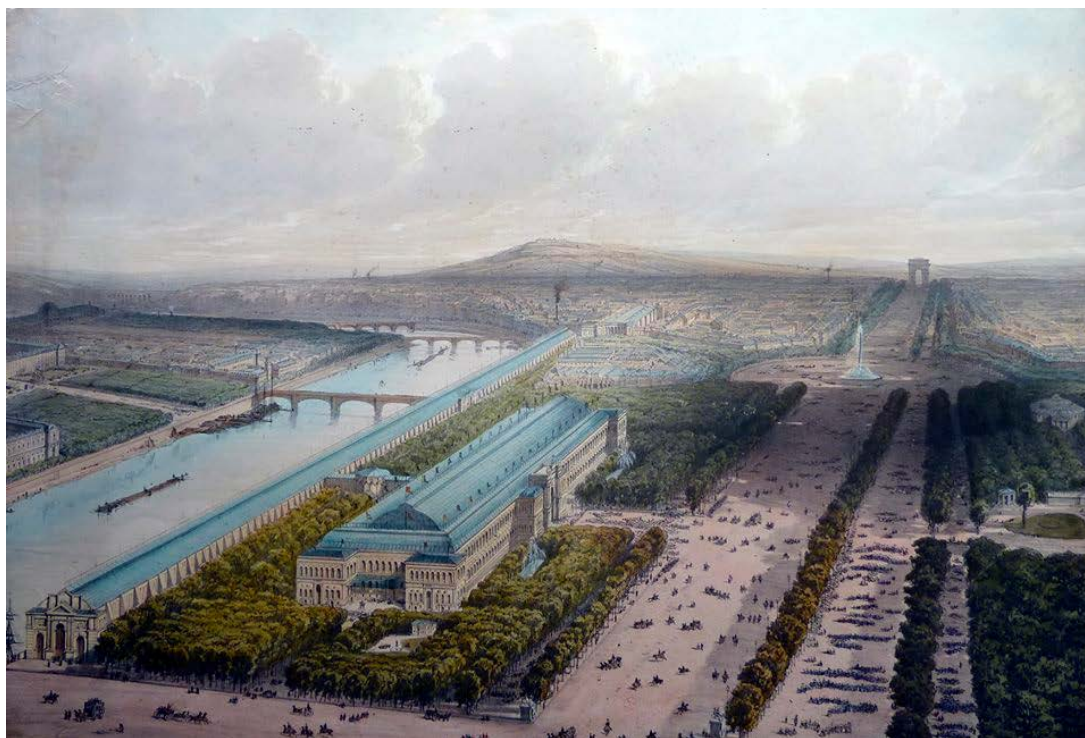


Fig. 2 Hubert Clerget. Vista general del Palacio de la Industria y de los Campos Elíseos, 1855. París, Musée Carnavalet.

⁷ Hamon, P. (1993). *Op. Cit.*; p.166. Hamon defiende la dimensión literaria de la descripción, argumentando que “cada género literario define sus propias normas descriptivas” y que lo descriptivo es un “modo de ser de los textos”, el lugar donde la lengua se manifiesta como nomenclatura. Según esta interpretación, su función primera sería denominar o designar, término a término, el mundo y, en segunda instancia, se atribuiría una función referencial, a partir de la cual « serviría para etiquetarlo y dividirlo en unidades; en *Op. Cit.*; p. 5.

⁸ Hamon, P. (1993). *Op. Cit.*; p. 172.

⁹ Hancock, Claire. “*City of business* contre ville du plaisir: Londres et Paris dans les guides touristiques du XIX siècle”. Chabaud, G./Cohen, E./Coquery, N./Penez, J. (eds). *Op. Cit.*; p. 330. MacCannell se refiere a la estructura moral de las visitas turísticas modernas y al “proceso dual de sacralización de la vista que se corresponde con una actitud ritual por parte del turista”; en *Op. Cit.*; p. 57.

Esta segunda parte se abre con un capítulo dedicado a la particular mística del mirador y, en concreto, a la visión omnipotente desde las alturas. Una mirada absoluta y totalitaria, cuya fortuna va unida a la de los panoramas que triunfaron a mediados del siglo XVIII, ambos como expresiones de la apropiación más plena de un lugar y como convenciones de nuestra cultura perspectiva común. Como en las numerosas representaciones urbanas, captadas desde imposibles puntos de vista, también en la escritura de la ciudad la desmesura de la mirada poderosa se infiltra en la percepción del viajero y señala la relevancia de los mejores emplazamientos para contemplar las flamantes avenidas, los cambios territoriales y la irreparable dispersión de los límites urbanos. Pero la avidez perceptiva del mirador no se detiene en la posesión epidérmica de la visión elevada; siempre va más allá, para llegar hasta las entrañas de la vida urbana y alcanzar los rincones más residuales e innombrables de la ciudad desapercibida y prohibida. No es ésta una atribución específica de las obras que constituyen el sustrato de la tesis; como siempre, la literatura se había adelantado, abriendo el camino hacia nuevas formas de acatar la realidad. No podemos soslayar las numerosas interferencias literarias que alteran el sentido original de la guía, si de lo que se trata es de aclarar la porosidad del género y su dependencia de otras formas de describir el marco urbano, como las evocaciones históricas -cuyo éxito editorial debe mucho a los efectos de las transformaciones territoriales-, o las fisiologías, esos inmensos catálogos de los tipos humanos de la sociedad decimonónica. Este estado de contaminación argumental es abordado en los dos capítulos siguientes: el primero, dedicado al singular género de la guía histórica; y el segundo, destinado a identificar los rasgos de la urdimbre común entre el relato instrumental y la vertiente más costumbrista del cuadro literario. A la comparecencia de la sociedad, se añaden otras presencias, como la de los turistas y otros individuos pululantes o la de la masa curiosa de espectadores, que reclamaba su derecho a disfrutar del gran espectáculo metropolitano. Es la historia de los ojos insaciables de una sociedad, sometida a un estricto control perceptivo y moral, que no sólo estaba obligada a *mirar* sino, especialmente, a *admirar*. Un universo de miradores que reaparece como último responsable de adjudicar a la ciudad su estatus de espectacularidad; sin ellos, nunca hubiera existido la ocasión de establecer esta particular distinción. Por eso, el último capítulo se adentra en la condición mediadora de las guías y descripciones como dispositivos que *dan a ver* la ciudad, según unas determinadas condiciones culturales, sociales e ideológicas.



Fig. 3 "Sa Majesté la ville de Paris". *Série encyclopédique Glucq des leçons de choses illustrées*, 1882. Como representación del espíritu pedagógico de la Tercera República (1870-1940) y de una noción del progreso indisoluble de la moral, la jerarquía y el orden social, esta lámina didáctica muestra una sucesión de viñetas con distintos aspectos de la ciudad de París: el ayuntamiento reconstruido, los 20 distritos, las iglesias, las escuelas, los mercados, los teatros, las casernas, la asistencia pública, los parques y cementerios, los monumentos, la ornamentación urbana y las cloacas. Una secuencia gráfica que exhibe el crecimiento metropolitano y en la que cada elemento se interpreta en términos cuantitativos, en correlación con su valor monetario y la expresión del poder económico de Francia frente al resto de países europeos.



Fig. 4 "Paris en 1860. Vue à vol d'oiseau prise au-dessus du quartier de Saint Gervais". *Collection de Vinck. Un siècle d'histoire de France par l'estampe, 1770-1870.*

La mística del mirador: el mundo a vista de pájaro

“Si no VES, si no SABES, si no CREES,
entonces no vuelas jamás, y continúa caminando, ¡estúpido!”.

Nadar. *Le droit au vol*, 1865.

Como habitantes y visitantes ocasionales de las ciudades, sabemos que, aunque son variadas las formas de entablar contacto con el espacio urbano, la experiencia del mirador es un episodio obligado para el conocimiento visual más completo de un lugar. Mirada reflexiva, a veces nostálgica, y siempre prescriptiva, la visión desde las alturas es, de entre todas las formas de contemplar la ciudad, la más poderosa e inédita –incluso divina, según Michel de Certeau¹⁰, aunque sea una ficción, una perspectiva imposible que lleva implícita la promesa de la apropiación total del paisaje y su plena legibilidad. Porque genera expectación, porque es eufórica y “extremadamente optimista”¹¹, la mirada elevada transfigura lo banal en sensacional, como parte de una cultura extasiada ante el “más desmesurado de los textos humanos”¹². Desde arriba, cada ciudad se entrega a la mirada y reivindica su particular fotogenia, su singularidad y diferencia respecto a otras ciudades similares; poco importa que la imagen distante nada tenga que ver con la percepción a ras de suelo o con la experiencia del espacio recorrido y vivido. Como lugar común de nuestra tradición visual, el mirador es el teatro de las aspiraciones urbanas que recogía, magistralmente, Víctor Hugo en *Notre Dame de París*: “...y no desespero de que París, visto desde un globo, no ofrezca un día esa riqueza de líneas, esa opulencia de detalles, esa diversidad de aspectos, ese no sé qué de grandioso en lo simple y de inesperado en lo bello que caracteriza un damero”¹³.

Más allá de la función de vigilancia y control, la historia de los miradores está unida a una intelección que sólo es plena con la apropiación visual del objeto: desde

¹⁰ Certeau, M. de. “Andares de la ciudad. Mirones o caminantes”. *Op. Cit.*; vol. 1; p. 104.

¹¹ Corboz, A. (1994). “La ciudad desbordada”. *Ciudades, del globo al satélite. Op. Cit.*; p. 220. Según Corboz, las vistas aéreas de Alfred Guesdon, realizadas a partir de la década de 1840, son el ejemplo de la iconografía optimista que cubrió toda Europa; en Corboz, A. (1995). “Petita tipología de la imatge urbana”. *Retrat de Barcelona. Op. Cit.*; p. 34-35.

¹² “¿A qué erótica del conocimiento se liga el éxtasis de leer un cosmos semejante? (...) Me pregunto dónde se origina el placer de “ver el conjunto”, de dominar, de totalizar el más desmesurado de los textos humanos”; en Certeau, M. de. *Op. Cit.*; p. 104.

¹³ Hugo, Víctor. “París a vista de pájaro”. *Nuestra Señora de París*, 1. 1831. Madrid: Alianza ed. 1980, p. 157.

arriba, el observador toma conciencia de las dimensiones del lugar, ordena el magma urbano e identifica las jerarquías espaciales, el carácter del paisaje, la topografía, el patrimonio y los cambios en el territorio a lo largo del tiempo¹⁴. Lejos de ser neutral, la mirada a vista de pájaro fija su autoridad y funda la relación entre el espectador y el entorno, dibujando el paisaje de sus ideas y sus emociones. Pero no se trata solamente de deleitarse con la perspectiva más seductora sino que el goce de la contemplación es indisociable de la satisfacción del conocimiento. Existe una particular mística del mirador, un estado cuasi extático que revela la importancia del emplazamiento para el conocimiento de lo real y en la que, como afirmaba László Moholy Nagy, la observación es el punto de confluencia de una doble experiencia, intelectual y estética: “lo más esencial para nosotros es la vista aérea, la experiencia completa del espacio”¹⁵.

Es muy largo el recorrido de las representaciones “a vista de pájaro”, desde que, en los inicios del siglo XVI, Jacopo Barbari publicara en Venecia la xilografía de un gran plano perspectivo de la ciudad en la que cada edificio aparecía reproducido minuciosamente¹⁶. Una visión detallada, aunque no la más verídica, que llegaría a uno de los momentos más culminantes con el Plano Turgot de París (1734-1739), donde las construcciones estaban representadas individualmente para crear una imagen global y coherente de la ciudad¹⁷. Del mismo modo que las perspectivas aéreas aumentaban la intensidad de la visión con el fin de “dinamizar el espectáculo urbano”¹⁸, también los relatos de los viajeros incrementaban la tensión narrativa con una selección de los mejores puntos de vista sobre los lugares recomendados. De algún modo, la contemplación del paisaje desde un mirador elevado se interpretaba como el clímax de la cesura que significaba el viaje, para apropiarse de otra realidad, en la que la reflexión y la experiencia se confundían con la memoria de las imágenes adquiridas¹⁹. La historia de la literatura viajera delata la afición de los autores por incluir descripciones paisajísticas desde emplazamientos elevados, como las atalayas,

¹⁴ Michel Foucault señalaba a los miradores, minaretes, púlpitos, cátedras y estrados como los antecedentes del panóptico de Bentham; en *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard, 1975. Edición consultada: “El panoptismo”. *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI, 1998; p. 199 y sg.

¹⁵ Moholy-Nagy, László. *The New Vision: From Material to Architecture*. New York: Brewer, Warren and Putnam, 1932; p. 178.

¹⁶ Corboz, A. (1995). *Retrat de Barcelona*. *Op. Cit.*; p. 28. Corboz relaciona la aparición de la representación a vista de pájaro con la invención de las máquinas voladoras de Leonardo da Vinci.

¹⁷ Corboz, A. (1995). *Op. Cit.*; p. 32.

¹⁸ Corboz, A. (1995). *Op. Cit.*; p. 33.

¹⁹ García Espuche, A. “Introducción”. *Ciudades del globo al satélite*. *Op. Cit.*; p. 17. Según García Espuche, en las vistas “lo que cuenta es la “voluntad científica” de perfección de la mirada, que no es una característica aislada de un dibujante, y que viene implícita por la necesidad de crear la “sensación de volar”. Es la misma necesidad de perfección que tenían los creadores de los panoramas-espectáculo que querían ofrecer al espectador la sensación de que se encontraba inmerso en un paisaje urbano real”; en *Op. Cit.*; p. 23.

los campaniles, las torres y las montañas; una práctica que, en el ocaso del siglo XVIII, coincidió con las primeras tentativas de los vuelos aerostáticos en globo. En Francia, una sociedad ansiosa de espectáculo asistía, eufórica, a la primera ascensión de los hermanos Montgolfier en Annoay, el cinco de agosto de 1783²⁰. El globo llegaba en un momento en el que la ansiedad y incertidumbre latían en el seno de la conciencia pre-revolucionaria, en medio de una profunda crisis social. La imagen del cielo y el sueño de lo inalcanzable, de lo lejano y distante, impregnaba el inconsciente colectivo, como metáfora de un cambio inminente e irreversible y como transgresión anticipada de las imposiciones del Antiguo Régimen (Figs. 5-6).

Aunque el acontecimiento y las sucesivas tentativas de ascensión quedaron registrados en los numerosos testimonios que resaltaban el prodigio volador, las primeras vistas tomadas directamente desde un globo no fueron publicadas hasta 1786, cuando el británico Thomas Baldwin sobrevoló con el aeronauta italiano Vincenzo Lunardi los condados ingleses de Cheshire y Lancashire²¹. Fascinado ante la “miniatura más exquisita y siempre cambiante de las pequeñas obras del hombre, realizadas por el supremo



Fig. 5 “Vuë d'Annonay en Vivarais, dédiée à MM. de Montgolfier frères: L'origine des Aerostats, ou la première de toutes les expérience, faite à Annonay le jeudi 5 juin 1783”, 1784.



Fig. 6 “Le volomaniste”. Caricatura del geólogo Barthélemy Faujas de Saint-Fond, autor del primer tratado sobre la aerostación. *Description des expériences de la machine aérostatique de MM. de Montgolfier et celles auxquelles cette découverte a donné lieu.* Paris, Chez Cuchet, 1783.

²⁰ Jacques-Etienne (1740-1810) y Joseph-Michel Montgolfier (1745-1799). La segunda ascensión se produjo en el Champ de Mars el 27 de agosto del mismo año. La tercera fue la que levantó más expectativas: fue el 18 de septiembre de 1783 en el palacio de Versalles.

²¹ Rafael Amat Cortada, Baró de Maldà, describía en su *Calaix de Sastre* (1769-1819), las elevaciones aerostáticas de Vincenzo Lunardi en Barcelona del año 1874; (p. 142 y sg); y una segunda visita, con ocasión de la proclamación del Carlos IV en febrero de 1789; en *Op. Cit.*; p. 172.

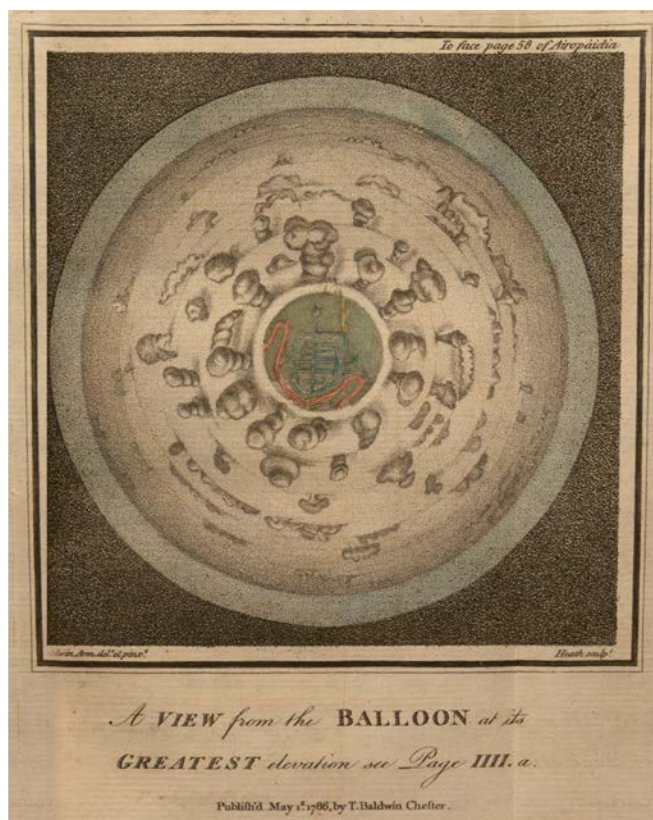


Fig. 7 Thomas Baldwin. *Airopaidia*. Chester, printed for the author by J. Fletcher, 1786.

lápiz de la naturaleza”, Baldwin publicó *Airopaidia*²², una descripción del trayecto y un minucioso inventario de todo lo visto, con unas extrañas ilustraciones *planas* que reproducían las nubes, ocultando una parte del paisaje, y el errático trazado del globo (Fig. 7). Quizás intuyendo el sorprendente efecto de sus láminas, el autor las acompañó de unas precisas instrucciones para su correcta visualización y la identificación de los lugares representados: “La vista circular se ve mejor, cuando se coloca plana sobre una mesa o una silla y más bien en la sombra: el ojo mirando directamente hacia abajo sobre la imagen”. *Airopaidia* desvelaba de este modo el enigma de la percepción aérea, donde la mirada no tiene un punto fijo ni horizonte fiable y donde los caprichos de la luz y el tiempo confunden al espectador. Los grabados de Baldwin ilustran la sublimidad de la experiencia y el relato sentimental de un observador que, como J. W. Goethe, “se sentía separado del mundo y sin embargo propietario de un mundo”²³. Durante su estancia en Bolonia, el poeta se había encaramado a una torre para contemplar la ciudad; la distancia le permitía estar, por unos instantes, a salvo del fragor urbano:

²² Baldwin, Thomas. *Airopaidia*, Chester: Printed for the author by J. Fletcher, 1786. Treinta años antes, Edmund Burke había elevado lo sublime a categoría estética en *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757). Para una más amplia revisión del significado de la visión aérea en la formación de la cultura visual contemporánea, remito a los ensayos recogidos por Dorrian, Mark/Poussin, Frédéric (eds). *Seeing from above. The aerial view in visual culture*. London-New York: I.B.Taurus, 2013.

²³ Barthes, Roland. *La Tour Eiffel*. 1964. Edición consultada: Paris: CNP-SEUIL, 1989; p. 8.

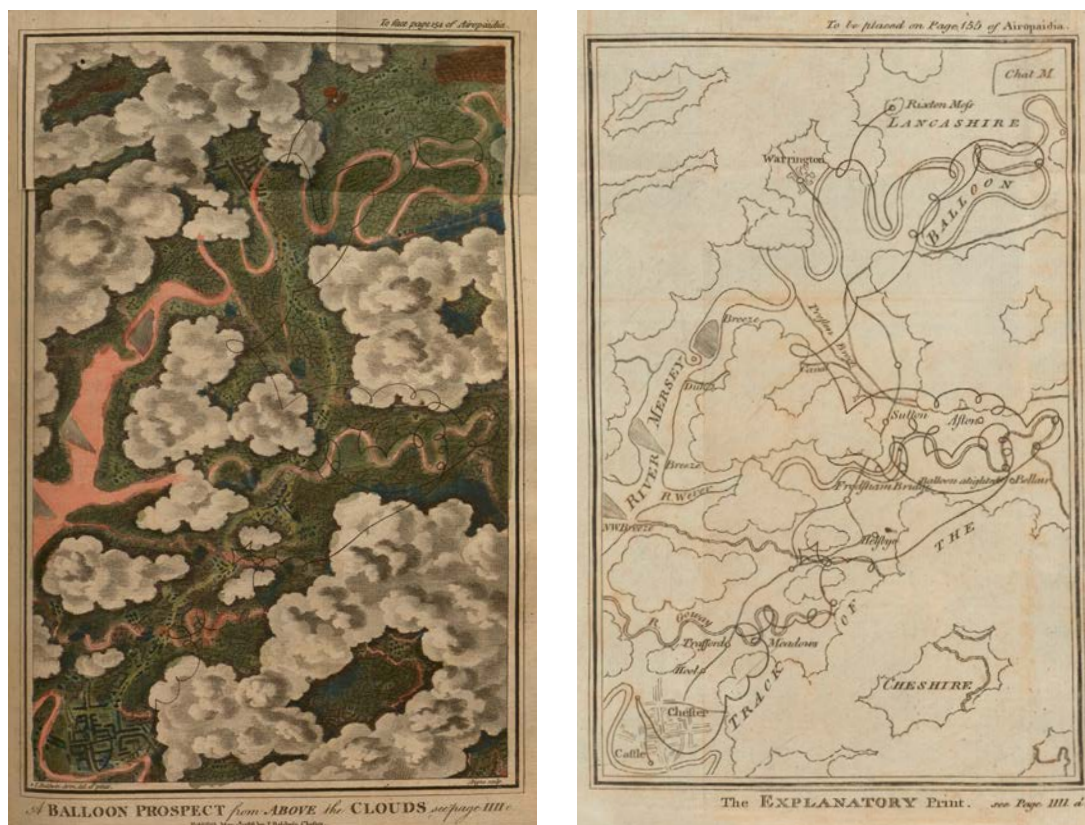


Fig. 7 Thomas Baldwin. *Airopaidia*. Chester, printed for the author by J. Fletcher, 1786.

“Al anochecer, finalmente, me he liberado de esta antigua, respetable y erudita ciudad, y de la multitud que, bajo los soportales que flanquean casi todas las calles, al abrigo del sol y las inclemencias, transita arriba y abajo, mira, compra y se atarea. He subido a la torre y me he deleitado en la pureza del aire. ¡Y qué magnífico panorama!”²⁴.

También en Roma, Goethe subió hasta el punto más alto de la cúpula de San Pedro del Vaticano, desde donde veía “en pequeño, la imagen de una ciudad bien construida: casas y almacenes, fuentes ficticias, iglesias (al menos, eso parecen) y un gran templo, todo el conjunto suspendido en el aire y atravesado por bellos paseos”; quizás no le pareció suficiente, porque subió más arriba, hasta alcanzar la esfera dorada sobre la linterna de la cúpula:

“...ascendimos a la cúpula, desde donde divisamos de manera clarísima la región de los Apeninos, el monte Soracte; hacia Tívoli, las montañas volcánicas, Frascati, Castelgandolfo y la llanura y, más allá, el mar. Frente a nosotros, toda la ciudad de Roma a lo largo y a lo ancho, con sus palacios en las colinas, sus cúpulas, etcétera. No soplaba nada de viento y en la bola de cobre de la cúpula hacía tanto calor como en un invernadero”²⁵.

Como expresión de distanciamiento y como lugar para *ver mejor el mundo* – apenas para ser visto-, el mirador es el umbral y el epílogo del contacto con los

²⁴ Goethe, J. W. *Viatge a Itàlia*. *Op. Cit.*; p. 137. La traducción es nuestra.

²⁵ Citado en Brilli, A. *Op. Cit.*; p. 194.

Fig. 8 Ilustración satírica del filósofo volador. *The entertaining magazine or Polite repository of elegant amusement containing pleasing extracts from modern authors: with many original pieces, and new translations, in prose and verse: embellished with beautiful engravings, and published in London, 1813.*



paisajes ajenos: también Montaigne subió hasta la cúspide del Gianicolo de Roma para tener una visión completa de la ciudad y “recomponer el lugar con una imagen unitaria”²⁶. Y Montesquieu alcanzó “el campanile más alto o a la torre más alta, para tener una visión de conjunto, antes de ver las partes singulares”; al partir, volvía a hacer lo mismo, “para fijar mis ideas”²⁷. Diderot, en el prefacio de su *Viaje a Holanda*, más que aconsejar, parecía exigir al viajero que, al llegar a una ciudad, buscara un punto elevado para contemplarla en toda su plenitud:

“Si no sois hombre de poco cerebro, practicaréis en todas partes el consejo que voy a daros. Al llegar a una ciudad, subid a algún lugar que la domine y, con una rápida adaptación de la escala visual, podréis tener una idea exacta de su topografía, de su extensión, del número de sus casas; con estos elementos tendréis una cierta noción de su población”²⁸.

Si distancia de la visión elevada aseguraba al observador la percepción más completa de un lugar, también el esquema de los conocimientos humanos de la *Encyclopédie* se había ofrecido al suscriptor para que pudiera “apropiarse con una sola mirada de la totalidad”²⁹. El *Système* era una guía para cruzar los umbrales del

²⁶ Sobre los viajes a Italia de Montaigne (1580-1581) y de Montesquieu (1728-29), ver Dubbini, R. *Op. Cit.*; p. 61.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Diderot, Denis. “Préliminaire. Des moyens de voyager utilement”. *Œuvres Complètes*. Vol 17; Paris: Garniers Frères, 1876; p. 367.

²⁹ Marin, Louis. “Les voies de la carte”. *Cartes et figures de la terre*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1980; pp. 47-54.



Fig. 9 Robert Barker. Panorama de Edimburgo desde la parte superior de la Catedral de St Giles en la Royal Mile, c. 1787.

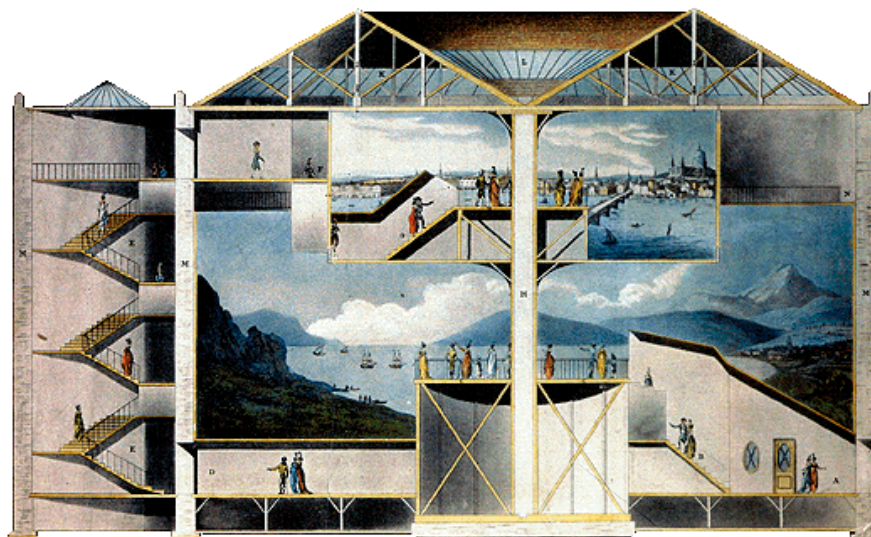


Fig. 10 "A Section of the Rotunda in Leicester Square, in which is exhibited The Panorama". Acuarela de Robert Mitchell, *Plans and Views in Perspective, with Descriptions, of Buildings Erected in England and Scotland*. London: Wilson & Co., 1801.

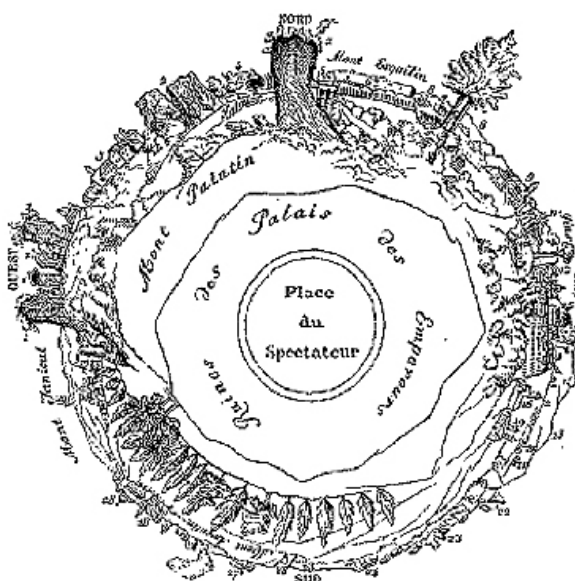
saber y el filósofo el mirador que poseía el don de ver más allá que el resto de los mortales, el único que podía desplazarse

“por encima de este vasto laberinto en un punto de vista elevado donde pueda percibir a la vez las ciencias y las artes principales; ver de un golpe de vista los objetos de sus especulaciones, y las operaciones que puede hacer sobre estos objetos; distinguir las ramas generales de los conocimientos humanos, los puntos que los separan o que los unen; y entrever algunas veces las rutas secretas que los acercan”³⁰.

Previo pago y con el mapa en la mano, el suscriptor podría emular al filósofo volador y disfrutar de una perspectiva privilegiada sobre el mundo, los seres y los objetos (Fig. 8). El mirador controlaba el mapa del saber sin límites, como “sin límites” se denominaban inicialmente las grandes pinturas en 360° que trajeron las imágenes del mundo a los ojos europeos³¹. Desde que el 19 de junio de 1787, el pintor Robert Barker (1739-1806) registrara en Londres la primera patente de un panorama pintado y montado sobre una superficie cilíndrica -con el nombre de *La nature à coup d'œil*-, para establecer después, en Leicester Square (1793), el primer edificio que albergó la vista más completa de la ciudad de Edimburgo, transcurrió un breve lapso de

³⁰ D'Alembert, Jean Le Rond. “Discourse préliminaire des éditeurs” (1751). *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers (articles choisis)*. Vol. 1. Paris: Flammarion, 1993; pp.112-113.

³¹ En su historia de los panoramas, Germaine Bapst, citaba el texto del folleto publicitario del primer panorama representado en París en 1800, en el que se las denominaba pinturas sin límites, *tableau sans bornes*; en Bapst, G. *Essai sur l'Histoire des Panoramas et des Dioramas*. Paris: Imprimerie Nationale, 1891; p. 14. Acerca de los panoramas, cabe citar el estudio clásico de Altick, Richard D. *The Shows of London*. Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1978.



LE PANORAMA DE ROME (1829).

del qu'il est dans la notice explicative. (Gravure du journal *Le Monde*.)

Fig. 11 “El lugar del espectador”. Panorama de Roma. *Essai sur l'histoire des panoramas*, 1891.

tiempo para que el espectáculo se convirtiera en una de las distracciones predilectas de quienes visitaban las grandes ciudades (Figs. 9-10).

Son numerosos los testimonios que aluden a la confusión entre el paisaje contemplado y la memoria de un panorama pintado: como epílogo de una visita a Lyon, Stendhal subió a la torre de la iglesia de Fourvières “para tener ante los ojos un cuadro sintético de todos mis recuerdos”. Allá arriba, la escena se mezclaba con el recuerdo de las imágenes adquiridas, cuando el escritor evocaba que, desde aquel mismo lugar, había sido dibujado el primer panorama de la ciudad³². Esa misma impresión, perfecta y caótica, de la realidad representada, debió nublar la memoria de F. R. de Chateaubriand, cuando contemplaba el panorama de Jerusalén y Atenas que estaba instalado en la capital francesa a principios del siglo XIX:

“He visto en París los Panoramas de Jerusalén y Atenas; la ilusión era completa; reconocí a primera vista los monumentos y los lugares (...) Jamás un viajero fue expuesto a tan dura prueba: no podía esperar a que se transportara Jerusalén y Atenas hasta París para convencerme de la mentira o de la verdad. La confrontación con los testimonios me ha sido favorable: la exactitud es tal, que unos fragmentos del *Itinerario* han servido de programa y explicación popular a los cuadros de los Panoramas”³³.

³² Beyle, Henry. *Stendhal. Mémoires d'un touriste*. Paris: Ambroise Dupont, 1838; p. 162.

³³ Chateaubriand, François-René. “Préface à l'édition de 1827”. *Itinéraire de Paris à Jerusalem* (1811). Edición consultada: *Œuvres Complètes de Chateaubriand*. Paris: Garnier frères, 1861; p. 13.

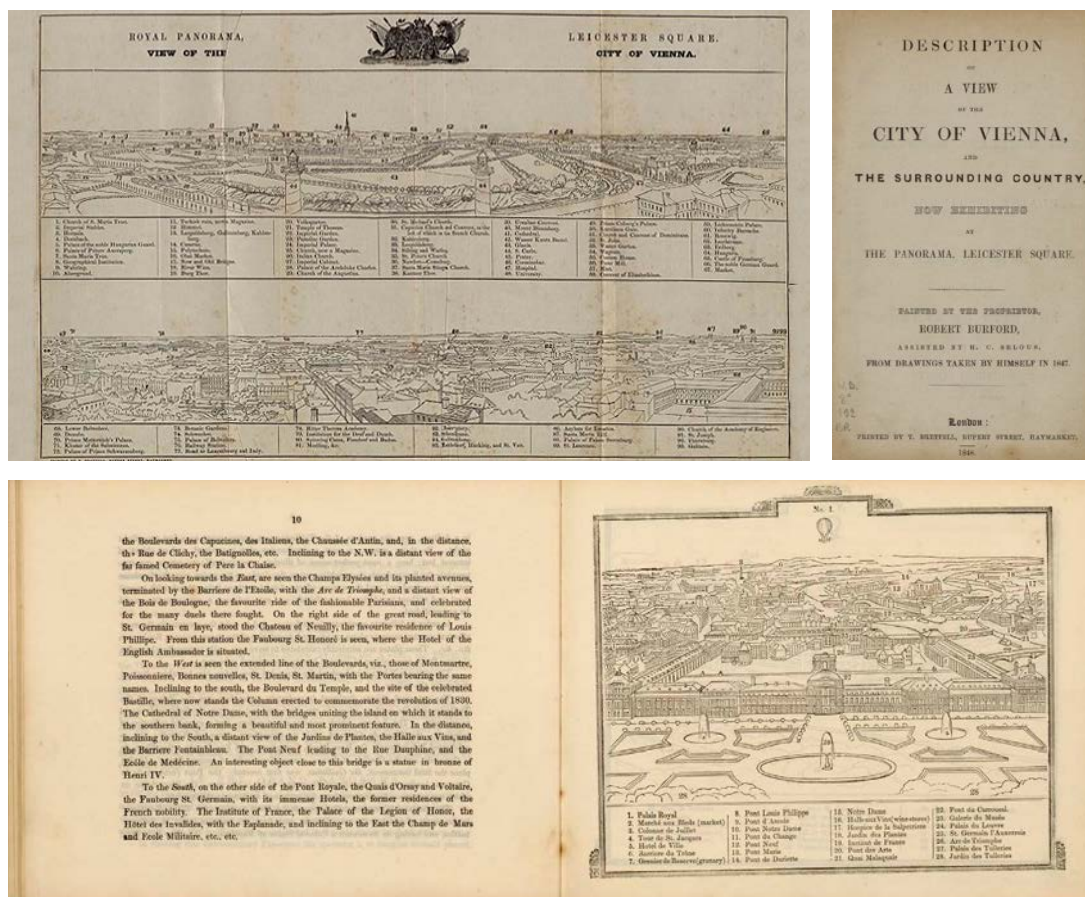


Fig. 12 *Description of a view of the city of Vienna, now exhibiting at the Panorama, Leicester square, painted by R. Burford, assisted by H.C. Selous. London, 1848.*

Fig. 13 Catálogo-guía de las vistas de París que podían contemplarse en el Colosseum de Londres. *A description of the Royal Colosseum*, 1851. La entrada al espectáculo del panorama se acompañaba de un catálogo con una breve descripción y un esquema gráfico de las vistas para la correcta identificación de los espacios y monumentos representados. Una vez emplazado en el centro de la rotonda circular y aislado de la realidad circundante, el espectador reorientaba la visión, ayudado por las correspondencias entre los números, el nombre y la situación de cada lugar. En la imagen, el eje visual está señalado con un globo aerostático, como alusión a la mirada a vista de pájaro.

De un modo parecido, al recordar los tres días de la revolución de julio de 1830, el escritor Jules Janin rescataba una visión panorámica de París en la que fundía la experiencia y su recuerdo, la realidad y la ficción³⁴. Como un obligado alto en el camino, la descripción panorámica adquiría una presencia fundamental para el desarrollo del relato:

“Al establecer nuestro punto de observación en el Pont-Neuf o en el Pont des Arts y después de haber disfrutado por un instante de la visión, que nos deja por un instante aturridos, como cuando llegamos a la plataforma de un panorama, comienza la explicación a medida que los objetos se presentan unos tras otros”³⁵.

³⁴ La Revolución de 1830, conocida como “Revolución de julio” o la de “las tres gloriosas” por haberse desarrollado durante tres días -del 27 al 29 de julio-, fue una revuelta de las clases medias y populares contra las ordenanzas del rey Carlos X que suspendían la libertad de prensa, alargaban el cargo de los diputados reduciendo su número y limitaban el derecho a voto. Tras la revuelta, los diputados liberales eligieron al nuevo rey, Luis-Felipe I, como « soberano de los franceses », en el marco de una nueva constitución que reconocía la soberanía nacional.

³⁵ Janin, Jules. *Paris depuis la révolution de 1830*. Bruxelles: Louis Hauman et Comp^e Libraires, 1832; p. 66.



Fig. 14 Elisabeth von Adlerflycht.
*Panorama en
relieve del Valle
del Rin de Bingen a
Coblenza, 1811.*

Más allá del carácter comercial, la visita al panorama incidía en los hábitos perceptivos de un espectador que ocupaba un emplazamiento privilegiado en el centro de la gran representación. Mucho antes de que Walter Benjamin iluminara la estrecha relación entre la cultura panorámica y la ciudad³⁶, el erudito y coleccionista francés, Germaine Bapst (1853-1921) escribió un *Essai sur l'Histoire des Panoramas et des Dioramas* (1891) en el que describía el nuevo dispositivo perceptivo, destacando la habilidad de estas pinturas para crear ilusión de lo real en el interior de una inmensa escena envolvente en la que el observador perdía todo contacto con el mundo inmediato:

“El panorama es una pintura circular expuesta de manera que el ojo del espectador, situado en el centro y abrazando todo su horizonte, no ve más que el cuadro que le rodea. La vista no permite al hombre ponderar tamaños y distancias más que por la comparación: si ésta le falta, juzgará falsamente todo aquello que su vista perciba. (...) Para provocar la ilusión, es preciso que el ojo, sea cual sea el punto en el que se fije, vea en todas partes figuraciones hechas en proporción con unos tonos exactos y que, en ninguna parte, pueda captar la visión de objetos reales que le sirvan de comparación; que no vea una obra de arte, sino que crea que está en presencia de la naturaleza”³⁷. (Figs. 11-12-13).

La fama de los panoramas llevó al pintor David a animar a sus discípulos para que los visitaran con fines de aprendizaje mientras las crónicas describían la afluencia de público al que había instalado Robert Fulton en París (julio de 1799) o las aglomeraciones a las puertas de las rotondas del boulevard Montmatre (1801-1805), en el que más tarde se denominó Pasaje de los Panoramas. No escapaban a los encantos del panorama los visitantes extranjeros, como K.F. Schinkel -él mismo creador de una vista de Palermo (1808) de gran formato³⁸-, quien anotaba en el diario de su viaje a París el impacto que le causó el Géorama y los efectos del Diorama que reproducía los paisajes del mundo:

“Georama, bella construcción de la escalera de caracol y del pie del globo, el globo de cuarenta pies de diámetro. Ornamentos transparentes en el techo para asegurar la iluminación. Diorama, una multitud terrible. Tres espectáculos: un claustro anglosajón,

³⁶ “Los panoramas, que anuncian una revolución en la relación del arte para con la técnica, son además expresión de un nuevo sentimiento vital. El habitante de la ciudad, cuya superioridad política sobre el del campo se expresa múltiples veces a lo largo del siglo, intenta traer el campo a la ciudad. La ciudad se ensancha hasta ser paisaje en los panoramas”; en Benjamin, W. (1998). *Op. Cit.*; p. 40.

³⁷ Bapst, G. *Op. Cit.*; p. 8.

³⁸ Szambien, Werner. *Schinkel*. Madrid: Akal, 2000; p. 25.

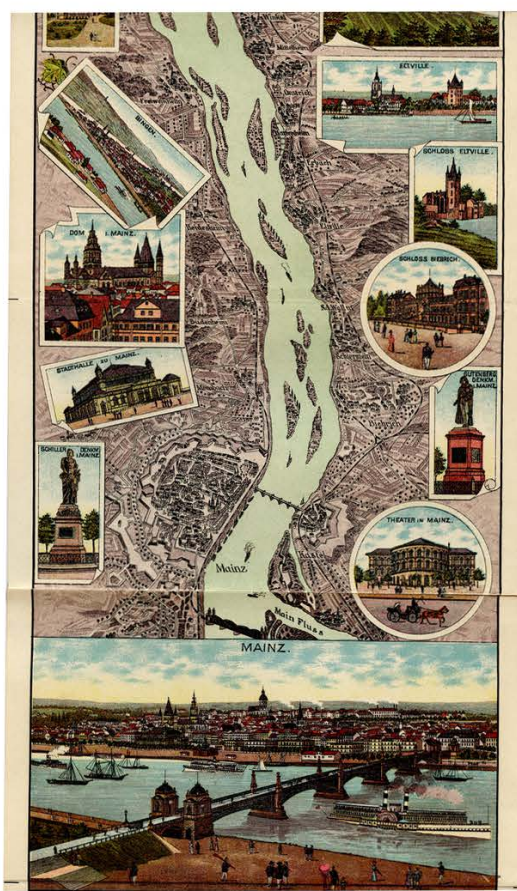


Fig. 15 *Neuestes Rhein-Panorama von Mainz-Cöln*, Lithogr. v. Wilh. Schülz, Grossh. S. Hofbuchbinderei u. Albumfabrik Eisenach, Vista general y detalles, 1909.

vista en diagonal con niebla que se disipa y perspectiva sobre la montaña, etc., claustro ojival, en diagonal, bello sol, nubes que se van, efecto natural del suelo, abetos, juegos de follaje en la luz brillante, puente de planchas de madera, musgo sobre las piedras, etc., vista de cerca de París, paisaje alegre, cielo bello...”³⁹.

El mercado de los panoramas que reproducían paisajes naturales, pueblos y ciudades, se benefició del incipiente turismo y de la demanda de recuerdos de los lugares que visitaban los viajeros. En 1811, la pintora alemana Susana M^a Rebecca Elisabeth von Adlerflycht (1775-1846) creó el *Rheinpanorama*, un primer panorama en relieve que seguía el curso del Rin, desde Bingen a Coblenza y que reproducía, de manera simultánea y paralela, una sucesión de proyecciones visuales ficticias, como la perspectiva aérea del río y su correspondencia en los paisajes y las localidades que se encontraban a su paso. En 1822, un editor avisado, Johann Friedrich Cotta von Cottendorf, supo detectar el potencial comercial de los panoramas en relieve y realizó una litografía para venderla como mapa artístico de la ruta; fue un éxito de ventas, porque los turistas la adquirirían para orientarse y para tener un recuerdo de su estancia (Figs. 14-15).

La demanda de panoramas y dioramas portátiles se trasladó a las ediciones de las guías dedicadas a las principales rutas montañosas de Europa que reproducían las principales cordilleras, debidamente consignadas, así como los mejores enclaves para contemplar los paisajes (Fig. 16). En las guías urbanas, los panoramas se adaptaron para reunir, en una única vista desplegable, los edificios y monumentos más destacados y crear una especie de resumen o sumario gráfico de una ciudad (Figs. 17-18).

Los panoramas establecieron las bases de una particular mística contemplativa⁴⁰ y, así como las enciclopedias populares fueron los umbrales del saber y las grandes exposiciones y los almacenes comerciales la puerta directa al mundo de las mercancías, estas pinturas se convirtieron en los umbrales del mundo, creando la ilusión de un espacio, más allá de toda contingencia, y consumando el sueño “de la totalidad y la posesión”⁴¹.

³⁹ “Diario de Schinkel, jueves 4 de mayo de 1826; citado en Szambien, W. *Op. Cit.*; pp. 138-139.

⁴⁰ El panorama se relaciona con el término alemán *Rundblick*, en referencia a la mirada circular como la única capaz de abarcar la totalidad y que, a su vez, es una extensión del término *Überblick*, cuyo significado es mirar desde arriba. El panorama también se relaciona con el Panóptico (1791) de J. Bentham, con la disposición de las Salinas de Chaux de C.N. Ledoux (1772-1779), o los proyectos de E. L. Boullée de la década de los ochenta del siglo XVIII.

⁴¹ Comment, Bernard. “Introduction”. *The Panorama*. London: Reaktion Books, 1999; p. 19.

Fig. 16 Panorama desplegable de la vista desde Gaisberg (Salzburgo). *Südbayern Tirol und Salzburg. Handbuch für reisende von Karl Baedeker*. Leipzig, 1910.

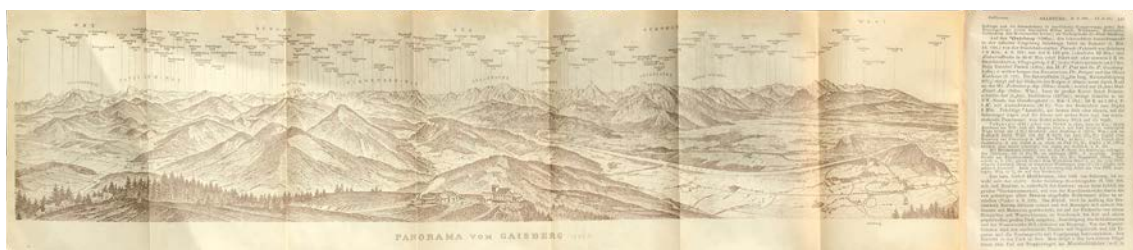


Fig. 17 Panorama desplegable de los monumentos de París. *Manuel Complet du voyageur dans Paris ou nouveau guide de l'étranger dans cette capitale, soit pour la visiter, ou s'y établir*. Paris, 1828.



Fig. 18 Diorama desplegable de Venecia, 1841. Se trata de una guía visual, en forma de diorama móvil, en la que los principales palacios y monumentos venecianos están dispuestos consecutivamente a lo largo de tres paneles gráficos que simulan un paseo circular en góndola, desde las primeras horas del día hasta la noche. En la imagen, se han abolido las distancias reales que separan los edificios a favor de una secuencia ficticia con el fin de crear la ilusión del recorrido por el canal y el efecto del paso del tiempo a lo largo de una jornada.

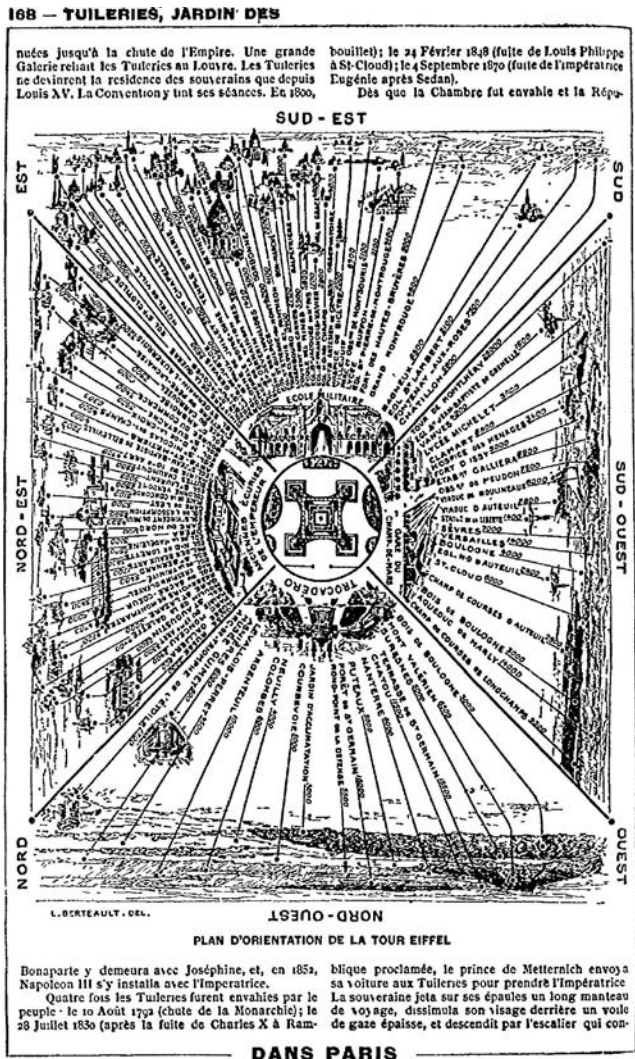
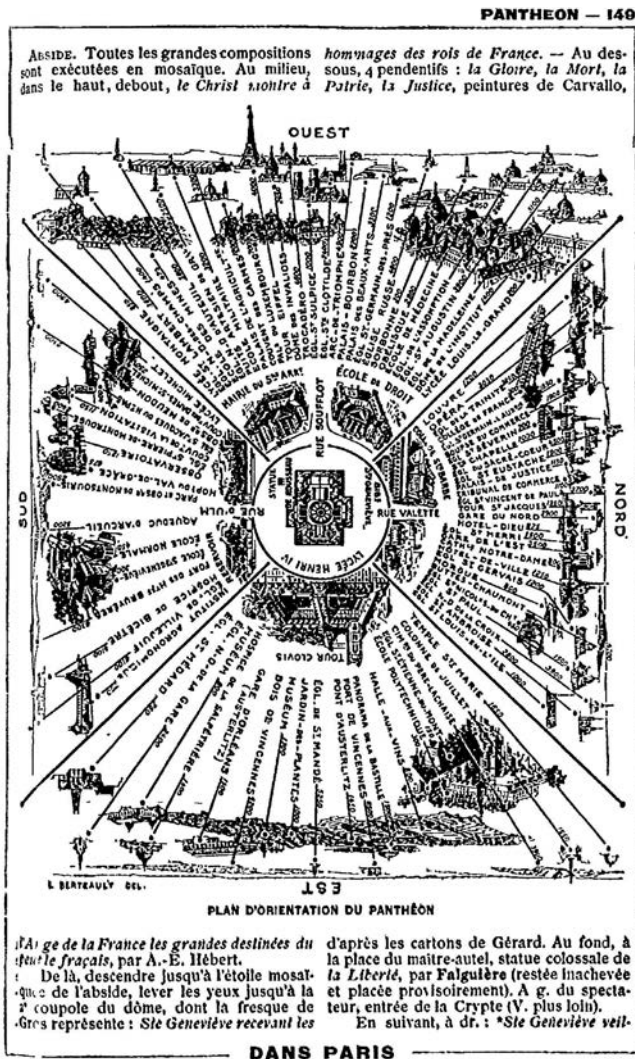


Fig. 19 Panoramas de orientación desde la Torre Eiffel y la cúpula del Panteón. *Guide Paris Exposition 1900*. Como una forma de saciar la "inextinguible sed de perspectivas" del siglo (Benjamin, W. 2005. *Op. Cit.*; p. 149), las guías turísticas incorporaban una selección de los mejores puntos vista para contemplar la ciudad. Las ilustraciones presentan una síntesis gráfica del paisaje urbano que organiza y distribuye la visión un esquema radial de orientación. Situado en el punto más alto de la columna de Julio, del Arco del Triunfo, del Panteón, de la torre Eiffel o del Sacré-Coeur, el observador podía consultar estos esquemas panorámicos y seguir la secuencia de líneas que indicaban el nombre y el perfil de cada elemento urbano, así como la distancia que le separaba de él.

Como el olvidado pintor de panoramas, también el escritor aspiraba a captar todos los tiempos de la ciudad y a dominarla con su visión subjetiva, porque allá donde la mirada no alcanza llegan la memoria y la imaginación⁴². Desde Petrarca a Flaubert, las torres, las colinas y los miradores habitan nuestra memoria literaria de las ciudades, como antiguas presencias de paisajes contemplados y admirados⁴³. La torre de la catedral de una “heroica ciudad” de provincias española es el mirador que eligió Leopoldo Alas, “Clarín”, para abrir *La Regenta*: ya en el primer capítulo, descubrimos, pertrechada tras su catalejo, la sombría figura del capellán, Fermín De Pas, ascendiendo las escaleras de la vieja atalaya para contemplar el panorama de Vetusta. Desde lo alto, la perspectiva panorámica incrementa la intensidad dramática de la historia, como un adelanto de las siniestras intenciones del personaje, de su desmedida ambición y sus ansias de poder sobre la pequeña comunidad:

“Uno de los recreos solitarios de don Fermín de Pas consistía en subir a las alturas. Era montañés, y por instinto buscaba las cumbres de los montes y los campanarios de las iglesias. En todos los países que había visitado había subido a la montaña más alta, y si no las había, a la más soberbia torre. No se daba por enterado de cosa que no viese a vista de pájaro, abarcándola por completo y desde arriba (...) Llegar a lo más alto era un triunfo voluptuoso para De Pas. Ver muchas leguas de tierra, columbrar el mar lejano, contemplar a sus pies los pueblos como si fueran juguetes, imaginarse a los hombres como infusorios, ver pasar un águila o un milano, según los parajes, debajo de sus ojos, enseñándole el dorso dorado por el sol, mirar las nubes desde arriba, eran intensos placeres de su espíritu altanero”⁴⁴.

Desde arriba, el capellán se siente omnipotente y pasea “lentamente sus miradas por la ciudad escudriñando sus rincones, levantando con la imaginación los techos, aplicando su espíritu a aquella inspección minuciosa, como el naturalista estudia con poderoso microscopio las pequeñeces de los cuerpos. No miraba a los campos, no contemplaba la lontananza de montes y nubes; sus miradas no salían de la ciudad. Vetusta era su pasión y su presa (...) La conocía palmo a palmo, por dentro y por fuera, por el alma y por el cuerpo, había escudriñado los rincones de las conciencias y los rincones de las casas. Lo que sentía en presencia de la heroica ciudad era gula...”⁴⁵.

⁴² Según Barthes, “percibir París a vista de pájaro es, inevitablemente, imaginar una historia (...) es la *durée* la que deviene panorámica”; en Barthes, R. (1989). *Op. Cit.*; p. 8.

⁴³ Petrarca, Francesco. *Subida al monte Ventoso*. Madrid: José J. Olañeta, 2011. La ascensión de Petrarca al monte Ventoux en 1333 se considera la primera descripción panorámica de un paisaje en la cultura occidental; ver Brilli, A. *Op. Cit.*; p. 27. Gustave Flaubert describía el panorama de la ciudad de Rouen a través de los ojos de Emma Bovary cuando llegaba a la ciudad para encontrarse con su amante; en *Madame Bovary*, Barcelona: ediciones Orbis-Editorial Origen, 1982; p. 313.

⁴⁴ Alas, Leopoldo. *Clarín. La Regenta*. (1884-1901). Capítulo 1. Barcelona: Crítica, 2006; pp. 80-81.

⁴⁵ Clarín. *Op. Cit.*; pp. 81-82.

Si la visión del mirador es signo de voracidad perceptiva y de ansia de poder, en las guías y descripciones urbanas las palabras tampoco pueden disociarse de una cierta forma de poseer el espacio, porque mirar es un acto estrechamente ligado a la escritura⁴⁶. Porque, al recorrerla, la ciudad es sólo una confusa sucesión de imágenes, sonidos, ambientes y figuras, la posibilidad de sobrevolarla con la mirada es la promesa de su más absoluto conocimiento. *Ver a través de las palabras*: así impone el mirador su dominio sobre lo que *merece ser visto*. Por eso, la suya no es una visión cualquiera: es signo de autoridad y saber, es alarde de control espacial y es un imperativo perceptivo, cuyos principales valores se basan en la exhaustividad y la representación más fidedigna de la realidad⁴⁷.

En las guías, la descripción a vista de pájaro era el recurso que empleaban los redactores para inventariar los espacios y monumentos, los habitantes y las costumbres. Desde arriba, se desgranaban las cualidades del paisaje, se consolidaban jerarquías y se reclamaba la atención del lector con las seductoras perspectivas que aseguraban la fuerza simbólica del contacto visual con un lugar. Además de definir las primeras impresiones, la vista desde un mirador elevado servía para incluir la información más objetiva, medible y científica sobre una localidad: así, la topografía y el clima adquirirían un papel protagónico, junto a la latitud, el emplazamiento a escala regional o provincial, las relaciones con otros municipios, el lugar que ocupaba una población en un determinado itinerario o la extensión de sus dominios. Las palabras instalaban en la retina y en la conciencia del lector una imagen muy precisa de la ciudad, con los símbolos de poder, la delimitación de los enclaves históricos y los incipientes signos del desarrollo industrial:

“Es desde la estatua de Enrique IV donde es preciso contemplar París; desde lo alto de Montmatre, desde Notre Dame o desde St. Sulpice, se ve mal. La bruma azulada del humo, expulsada incesantemente por doscientas mil chimeneas, planea por encima de los tejados, envuelve la ciudad de una atmósfera indecisa, anula los detalles, deforma los edificios y produce una inextricable confusión. Al contrario, desde el Pont Neuf, (...) el panorama es claro y preciso, la perspectiva conserva las líneas que mantienen en la lejanía las exactas proporciones; todo es claro, se explica y se hace comprender” (...); desde allí “todos los monumentos esenciales (...) parecen

⁴⁶ A juicio de Barthes, la mirada a vista de pájaro era un producto de la imaginación romántica literaria que permitía, más allá de las sensaciones, ver las cosas “en su estructura”; en Barthes, R. (1989). *Op. Cit.*; p. 11.

⁴⁷ Sobre la institucionalización del mirador, ver Corboz, A. (2004). *Op. Cit.*; p. 32. Hans Magnus Enzensberger definió el rito del “sight-seeing” como la mirada que está *obligada a ver lo que debe ser visto*; en “Une théorie du tourisme”. *Culture ou mise en condition*. 1965; pp. 229-230. Edición consultada: París: Les Belles Lettres, 2012.

Fig. 20 Vista del Pont-Neuf desde la estatua de Enrique IV. *Guide général dans Paris*, 1855.



haber sido agrupados intencionalmente para afirmar, a primera vista, el esplendor de la vieja ciudad que atraviesa el Sena”⁴⁸ (Fig. 20).

No fue Víctor Hugo el primero en describir París desde las torres de Notre Dame, ni en emplear el recurso del mirador para restituir la memoria de los paisajes desaparecidos. En su *Tableau de Paris* (1781-1788), el escritor y dramaturgo Louis-Sébastien Mercier (1740-1814) ya recomendaba al lector trepar hasta las torres de la catedral para conocer la verdadera fisionomía de la ciudad:

“¿Queréis juzgar París físicamente? Subid a las torres de Notre-Dame; la ciudad es redonda como una calabaza y el yeso que forma los dos tercios de su material y que es, a la vez, blanco y negro, anuncia que está construida de caliza y que sobre ella reposa. El humo eterno que se levanta de sus innumerables chimeneas, escamotea a la mirada las cumbres puntiagudas de los tejados, y se ve la nube que se forma sobre las casas y la transpiración de esta ciudad sensible”⁴⁹ (Fig. 21).

⁴⁸ Du Camp, Maxime. *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX^e siècle*. Paris: 1868-1875. Vol. 1. Edición consultada: Paris: Librairie Hachette, 1875 (5^a); p. 7. Según Antonio Pizza, “la diversidad de globos aerostáticos y la propia erección de la Torre Eiffel sustituyen, por tanto, a los instrumentos tradicionales de proyección panorámica, mientras que, en el mundo imaginario, también la literatura sobre la ciudad trata de expresar una perspectiva “a vuelo de pájaro”, más apropiada para interpretar el caos descompuesto de la realidad, contra el cual choca todo esfuerzo de comprensión”; en Pizza, A. *Londres-París. Teoría, Arte y Arquitectura en la ciudad moderna*. Tomo I. 1841-1909. Barcelona: Edicions UPC, 1998; pp. 172-173.

⁴⁹ Mercier, Louis-Sébastien. “Physionomie de la grande ville”. *Tableau de Paris*. Vol I. *A Hambourg, Chez Virchaux & compagnie, se trouve à Neuchâtel Chez Samuel Fauche*, 1781; p. 13. Mercier fue un autor prolífico que publicó crítica literaria, piezas periodísticas y más de 50 piezas teatrales y ensayos -como la ucronía *El año 2040* (1768-1772)-, además de fundar los *Annales patrióticos y literarios* en los que defendía el ideario revolucionario (1789-1791). Los dos primeros volúmenes del *Tableau* se editaron de manera anónima, cuando Mercier se encontraba exiliado en Neuchâtel, Suiza (1781-1785) a causa de

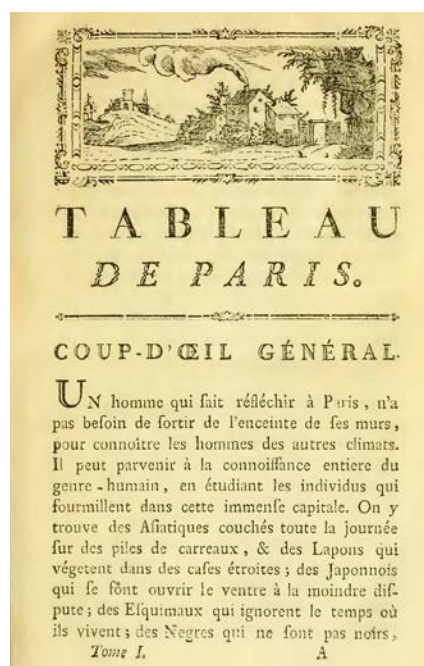


Fig. 21 Louis-Sébastien Mercier (1740-1814) y edición del *Tableau de Paris* de 1781.

Mientras contemplaba París desde las torres de la catedral, Mercier era consciente de la dificultad para captar una única imagen y elaborar una precisa fisionomía de la ciudad. Sabía que era preciso descender del mirador elevado para emprender una exploración a ras de suelo y penetrar en las calles de París. Fue este descenso lo que le haría distinto del resto de observadores parafundar,, con su cuadro parisino, una nueva forma de descripción urbana. La convicción de que la verdadera fisionomía de un lugar sólo podía ser captada recorriendo sus calles, le llevaba a poner en duda las teorías fisiognómicas del teólogo suizo Johann Caspar Lavater (1741-1801) que, en aquella época, gozaban de gran popularidad con la difusión de *El arte de conocer a los hombres por la fisionomía* (1775-1778). Convertida en tema de debate en la Europa ilustrada, la obra de Lavater mezclaba sus convicciones religiosas con el método de observación de la apariencia física y el análisis de los rasgos faciales, con la intención de desvelar el carácter y la personalidad de un individuo:

“La fisionomía humana es (...) en la acepción más amplia del término, el exterior, la superficie del hombre en reposo o en movimiento, sea observándolo directamente o teniendo ante nuestros ojos su imagen. La fisiognomía es la ciencia, el conocimiento de la relación existente entre el exterior y el interior, la superficie visible que cubre lo invisible. En un sentido estricto, se entiende por fisionomía el aire, los rasgos del rostro,

sus opiniones contra la monarquía. A pesar de las dificultades, el éxito de la obra le animó a ampliarla: así, de los dos volúmenes iniciales llegó hasta los doce finales, a lo largo de un complejo proceso de redacción que se dilató durante doce años. A los dos volúmenes de la primera edición, se añadieron otros dos en 1782, cuatro volúmenes suplementarios en 1783 y otros cuatro más hasta terminar definitivamente en 1788: *Tableau de Paris. Nouvelle édition corrigée & augmentée*. Amsterdam, 1783-1788. Se vendieron 100.000 ejemplares y Mercier alcanzó gran popularidad en toda Europa. Existe una selección crítica de la obra: Kaplow, Jeffry (ed.). *Louis-Sébastien Mercier, Le Tableau de Paris*. París: La Découverte, 1998.

y por fisiognomía el conocimiento de los rasgos del rostro y de su significado (...) Nos ha demostrado la experiencia, que todo tiene relaciones en la naturaleza, y que las calidades exteriores están en relación con las interiores. Todas las ciencias naturales están fundadas en semejantes relaciones”⁵⁰ (Fig. 22).

Mercier se mostraba escéptico frente a unas ideas que difícilmente podían aplicarse al retrato de una ciudad en constante movimiento. Después de finalizar su retrato de París, tachó de falsa la ciencia fisiognómica del teólogo suizo, aunque no se resistiera a mantener un breve encuentro con él en 1784:

“Mr. Mercier (el autor del *Cuadro de París*) vino á Zurich, presentóse precipitadamente en casa de Lavater, y le dijo: Míreme Vm. bien; yo vengo de París a Zurich con el objeto de someter mi figura á sus observaciones; adivine quien pueda ser.

-Desde luego, respondió Lavater; ha de ser un literato.

-Es verdad ¿pero de qué género?

-Me parece que es filósofo, que pinta á maravilla las ridiculeces, que tiene mucha originalidad, y genio satírico, que podrá ser muy bien el autor del *Cuadro de París*, cuya lectura acabo de concluir”⁵¹.

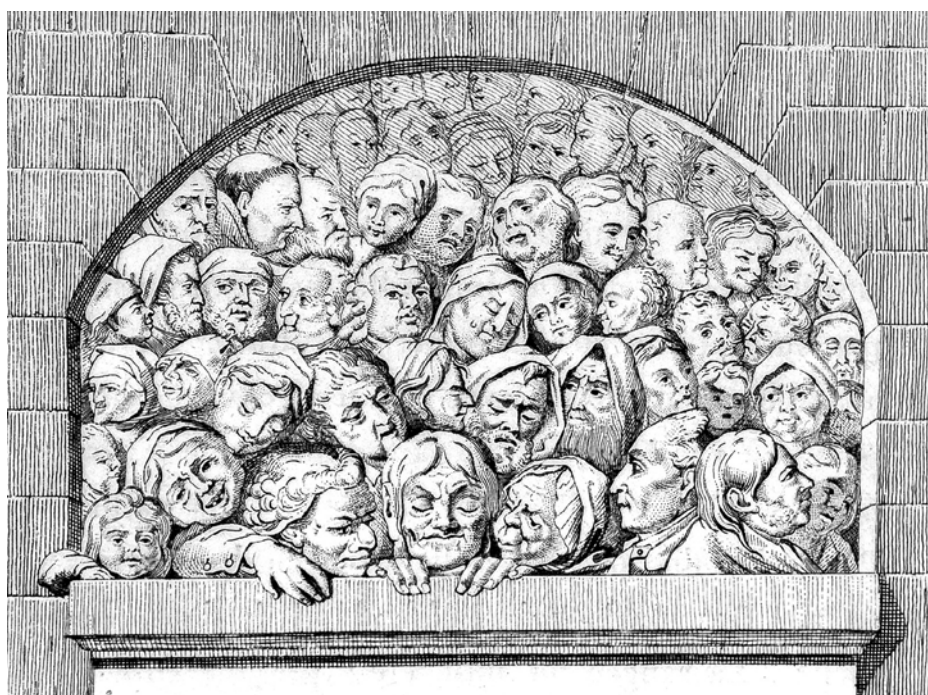


Fig. 22 Rostros con detalles de fisonomía. Johann Caspar Lavater. *L'art de connaître les hommes par la physionomie*, 1806-1809.

⁵⁰ Lavater, Johann Caspar. *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (1775-1778). Hemos consultado un extracto de la obra traducido al castellano: *El Fisónomo portátil o compendio del arte de conocer a los hombres por las facciones del rostro*. París: de la imprenta de Pillet Ainé, 1838; p. 40.

⁵¹ Lavater, J. K. *Op. Cit.*; p. 35.

Lavater había reconocido los rasgos faciales del popular autor del *Tableau de París*, el mayor escrutador de la ciudad pre-revolucionaria. Con una escritura, surgida de sus desplazamientos callejeros y el registro de los detalles más insignificantes, Mercier había inaugurado una nueva forma de *dar a ver la ciudad*, cuyas resonancias se dejarían sentir en numerosas obras posteriores⁵². Fabricado como una sucesión de escenas dispersas, en el cuadro las palabras despiertan la conciencia del espacio habitado, abriendo las puertas a lugares que se encontraban más allá de los circuitos oficiales y que carecían de cualquier interés monumental. En su descubrimiento de la ciudad inédita, el mirador perturba los rituales del viajero ocasional e invalida las visiones establecidas y los estereotipos que circulaban en las descripciones urbanas de la época. En sus observaciones conscientes, planea el recuerdo de las solitarias ensoñaciones de Jean-Jacques Rousseau⁵³, aunque Mercier nunca deambule errante ni se sumerja plenamente en sus pensamientos con la intención de aislarse de un mundo ajeno y hostil. En este gran panorama de la existencia urbana que es el *Tableau*, el orden de las ideas acompasa su ritmo al de las palabras que nombran las cosas vistas, declinando las sucesivas etapas de un singular desplazamiento. Así, el paseante que recorre las calles del París anterior a la gran revolución (1789), discurre a través de unos espacios que serían mudos y vacíos sin las palabras que les dan vida. Avanzándose a las descripciones románticas, Mercier desplaza la atención hacia el estado emocional del observador; no se trata de un simple emisor de imágenes sino de una “especie de faro o proyector de luz capaz de animar un paisaje”⁵⁴, alguien capaz de atribuirle una carga sentimental propia. En su apresurado caminar, elude las distancias, los obstáculos y los peligros que puedan abortar sus ansias de conocimiento:

“He caminado tanto para escribir el *Tableau de París* que puedo decir que lo he escrito con mis piernas; también he aprendido a caminar por el pavimento de la capital de una manera ágil, vivaz y rápida. Es el secreto para verlo todo. El ejercicio lo permite: en París, no hay nada que pueda hacerse lentamente, porque otros esperan”⁵⁵.

El relato, “escrito con las piernas”, es el primer gran compendio de la práctica cotidiana de la ciudad: sin más punto de vista que el propio, es el lugar donde la vida ordinaria se torna extraordinaria, el escenario de una sociedad

⁵² La historiografía ha considerado el *Tableau* como la fundación de un nuevo discurso sobre la ciudad; la apertura del denominado periodo “clásico” de la literatura sobre París, entre la revolución de julio de 1830 y la de febrero de 1848. Con sus *Tableaux parisiens* (1857-1860), Charles Baudelaire se convirtió en uno de los responsables de la rehabilitación de Mercier en el siglo XIX.

⁵³ *Les Rêveries du promeneur solitaire*, obra inacabada del filósofo francés, fue escrita entre 1776 y 1778 y se publicó por vez primera en 1782. Mercier se refiere al “caminante” Rousseau en el volumen 1 del *Tableau*, pp. 16-17. Según Eric Hazan, en las *Rêveries* “se escucha en ruido de fondo de la terrible miseria del París pre-revolucionario”; en *Op. Cit.*; p. 414.

⁵⁴ Brilli, A. *Op. Cit.*; p. 64. En este caso, Brilli hace referencia al viajero que recorría Italia.

⁵⁵ Mercier, L-S. *Tableau. Op. Cit.*; II, p. 1309.

en el umbral de su definitiva transformación. En sus páginas, desfila la entera capital, con sus pecados y sus virtudes; en ellas, respiramos el aire viciado y el fétido olor de las iglesias y mercados o sentimos la amenaza y la presión de las fuerzas del orden sobre la población. Los recorridos nunca son estériles, pues permiten al mirador reflexionar acerca de la educación, la religión, la moda o las profesiones y describir los hospitales, las prisiones y los orfanatos; las academias, los periódicos, los carteles callejeros o los gritos de los vendedores ambulantes. En la lectura, contemplamos y escuchamos todo esto y advertimos lo que está a punto de desaparecer o lo que cambiará definitivamente. Nada queda al margen, y el escritor habla directamente al oído del lector sobre la indolencia, la prostitución, la mendicidad o las desigualdades sociales:

“Tan pronto como uno se encuentra en las calles de París, se observa que no es el pueblo quien hace las leyes: no hay comodidad para las gentes de a pie; apenas hay aceras. El pueblo parece un cuerpo separado del resto del estado; los ricos y los poderosos poseen el bárbaro derecho de aplastar o mutilar en las calles; cien víctimas expiran cada año bajo las ruedas de los coches. La indiferencia hacia esta clase de accidentes explica que se crea que todo sirve para satisfacer a los importantes”⁵⁶.

La ciudad de los contrastes y de las distancias insalvables es el escenario de un inminente desbordamiento social y político. En aquel París, a punto de cambiar para siempre, el caminante detecta los primeros síntomas de una extrañeza que le presenta sus credenciales cuando se reconoce incapaz para identificar algunos lugares que deberían haberle serle familiares -“Me desoriento, me pierdo en esta ciudad inmensa y no me reconozco en estos nuevos barrios”⁵⁷. Mucho antes de que su compatriota, Alexis de Tocqueville, elaborara su análisis del extrañamiento del individuo como parte de un orden social basado en la “coexistencia de personas replegadas sobre sí mismas, que se toleran por indiferencia”⁵⁸, Mercier fue el temprano observador de la presión de los mecanismos del poder en la ciudad, un testigo de excepción de los

⁵⁶ Mercier, L.-S. “Le bourgeois”. *Op. Cit.*; I; p. 37.

⁵⁷ Mercier, L.-S. *Op. Cit.*; I; p. 45.

⁵⁸ Tocqueville, Alexis de. *De la démocratie en Amérique*. vol 1: 1835 y vol 2: 1840. Sobre la indiferencia en la sociedad contemporánea, Richard Sennett señala que “lo que lubrica el mecanismo de la indiferencia no es, ni mucho menos, la propia maquinaria del poder. Por el contrario, el despliegue de la indiferencia estriba en como ve el ojo el funcionamiento del poder en el espacio. Al recorrer esas calles por las que la gente se afana en sus propias ocupaciones, continuamente somos testigos de diversas escenas de sometimiento, en las cuales los actores creen que simplemente se limitan a ser lo que son, entumecidos e insensibles ante el hecho de que la autentica indiferencia requiere un lugar privilegiado de la sociedad. El sometimiento pasa por la linterna mágica del poder, de manera tal que la imagen proyectada en las calles de la ciudad no llega a irritar al ojo. El sometimiento aparece en las calles como desapego. Si lo que se ve duele, basta con seguir caminando”; en *La conciencia del ojo*. *Op. Cit.*; pp. 162-163.

indicios de la ceguera social que llegaría a marcar en el futuro las viciadas relaciones entre los habitantes de la moderna metrópolis:

“Hay más dinero en una casa del Faubourg Saint-Honoré que los Faubourgs Saint-Marcel y Saint-Marceau juntos. En esas casas, alejadas del movimiento de la ciudad, se ocultan los hombres arruinados, los misántropos, los alquimistas, los maníacos, los rentistas, y también algunos sabios estudiosos que realmente buscan la soledad y que quieren vivir absolutamente ignorados y separados de los barrios bulliciosos de los espectáculos. Nadie irá nunca a buscarlos a este extremo de la ciudad: si alguien viaja a este lugar sólo será por curiosidad; nada os reclama allí y no existe un sólo monumento que ver”⁵⁹.

Como una broma del destino, el mirador dedicaba un capítulo específico a la ceguera que alimenta la creciente indiferencia entre la población: “pasamos los unos al lado de los otros sin conocernos (...) Estamos, por así decirlo, condenados en esta ciudad inmensa a vernos sin conocernos”⁶⁰. En este París en el que la existencia se tensa hasta el límite, el paseante escruta todo aquello que, en su cotidiana cadencia, se oculta a los ojos distraídos del ciudadano común. Mercier es un mirador singular y atento; sus ojos adiestrados poseen una percepción más viva y certera que la del resto de la gente. A través de su descripción ambulatoria, muestra lo que otros no han mostrado, nombra lo innombrable, registra lo más ínfimo e indescriptible, lo que se esconde a las convenciones, apurando hasta la última gota su experiencia, a pesar del amargo sabor que le deja la visita a los lugares donde “habita el populacho de París, el más pobre, el más inquieto y rebelde”⁶¹. Y al lector le recuerda que, con su obra en mano, “seguramente aprenderá alguna cosa, o al menos lo conducirá a un punto de vista más claro y preciso, a observar unas escenas que, a fuerza de verlas a menudo, no acaba de percibir las tal y como son; porque los objetos que vemos todos los días no son aquellos que conocemos mejor”⁶².

Aunque el *Tableau* es una lente de aumento sobre el París de finales de siglo, Mercier era consciente de la caducidad de un relato que estaba muy lejos de ser infalible. No se trata de una obra plenamente literaria ni tampoco se ciñe a la estricta instrumentalidad de las descripciones guiadas: es un híbrido, una miscelánea de emociones, visiones fugaces y opiniones personales, una mezcla de conocimientos de biblioteca y de reflexiones atrapadas a pie de calle. Por supuesto que esta ciudad nada tiene que ver con la maquinaria perfecta del olvidado Jèze, aquel engranaje que, sólo unos años antes, parecía funcionar a la perfección. El París del *Tableau*

⁵⁹ Mercier, L-S. “Le Faubourg St. Marcel”. *Op. Cit.*; I; p. 165.

⁶⁰ Mercier, L-S. “Avéuglement”. *Op. Cit.*; p. 173.

⁶¹ Mercier, L-S. “Le Faubourg St. Marcel”. *Op. Cit.*; I; p. 165.

⁶² Mercier, L-S. “Préface”. *Op. Cit.*; p.1.

se descompone en tantas imágenes y detalles como seres humanos, calles, plazas, iglesias, fuentes o monumentos encuentra el caminante a su paso; quizás por ello, el escritor se negó a incluir la consabida relación topográfica que abría habitualmente las descripciones de la ciudad, como también rechazaba las introducciones históricas y los inventarios monumentales que adornaban la tradición de las guías parisinas. Su aspiración era pintar el cuadro más vivo de la ciudad y sus contradicciones -“Diré lo que he visto”⁶³-; y, en este sentido, declaraba su voluntad de “pintar y no juzgar”⁶⁴, reclamando para su obra un estatus artístico -“Haré un esbozo a partir de mis apuntes”⁶⁵- y huyendo de los tópicos comunes:

“Cuando se afirma que (*París*) es el compendio del Universo, nada se dice; es preciso verla, recorrerla, examinar lo que encierra, estudiar el espíritu y la insensatez de sus habitantes, su dulzura y su carcajada invencible; contemplar, en fin, el conjunto de todas esas pequeñas costumbres del día o de la noche, que son leyes particulares, pero que se encuentran en perpetua contradicción con las leyes generales”⁶⁶

En el tiempo de Mercier, la práctica del paseo urbano había evolucionado, de ser un hábito de la sociabilidad aristocrática a transformarse en una actividad individual a través unos espacios que ya no aparecían como los estáticos decorados del poder sino como un enigma a resolver, como un territorio de exploración⁶⁷. La modulación narrativa de la nueva experiencia llegaba al lector con este relato híbrido y la visión de unos escenarios impregnados de vivencias. La escritura del singular mirador es, en este sentido, ejemplar: el fruto de una decisión particular en la que no hay vuelta atrás y donde es preciso abandonar las certezas para alcanzar el estatus de desciframiento de un texto, plagado de signos, que el paseante debe ser capaz de interpretar. En este sentido, Mercier se acerca al arqueólogo y al criptógrafo, ambos como intérpretes de las huellas que deja el paso del tiempo. Lejos de parecer una voz autorizada, el escritor acorta la distancia de la visión prepotente del mirador y se acerca a su objeto de interés; sólo entonces está en condiciones de pintar el gran cuadro de la vida urbana y de rescatar los vestigios que se encuentran enterrados en los estratos de la ciudad.

⁶³ Mercier, L-S. *Op. Cit.*; I; p. 1373. “Je dirai ce que j’ai vu”; “J’ai crayonné d’après mes vues”.

⁶⁴ Mercier, L-S. *Op. Cit.*; p. 11.

⁶⁵ Mercier, L-S. *Op. Cit.*; p. 6.

⁶⁶ Mercier, L-S. *Op. Cit.*; pp. 7-8. Un lugar común de las descripciones parisinas era la comparación de la ciudad con un compendio del universo.

⁶⁷ Según Laurent Turcot, *Le Voyageur Fidèle*, de Louis Ligier (1715) es una de las primeras obras escritas a partir de la exploración individual de la ciudad; en *Le Promeneur à Paris au XVIIIe siècle*, Paris: Gallimard, coll. “Le promeneur”, 2007; p. 285.

Las descripciones de las ciudades están pobladas de miradores que emplearon la retórica del punto elevado para desgranar monótonas retahílas monumentales y ofrecer una imagen epidérmica que poco o nada nos dice acerca de un lugar. Al contrario, los ojos de Mercier penetran en cada rincón y se adentran en lugares desconocidos, aunque entrañen riesgos, para hacer visible todo lo que permanece oculto. En su descripción parisina, el escritor pone a prueba la capacidad del lector para abandonar las visiones canónicas y le anima a emprender la aventura de un conocimiento ambulatorio consciente, en el que es imprescindible caminar por las calles, husmear en los umbrales de las casas y mirar a los ojos de la gente. La del *Tableau* no es una topografía del territorio parisino sino su cartografía moral y social:

“Voy a hablar de París, no de sus edificios, de sus templos, de sus monumentos, de sus curiosidades, etc.; ya lo han hecho demasiados. Hablaré de las costumbres públicas y particulares, de las ideas reinantes, de la situación actual de los espíritus, de todo aquello que me ha sorprendido en este extraño conjunto de costumbres locas o razonables, pero siempre cambiantes”⁶⁸.

En esta apología de la fragmento urbano, con la acumulación de mil detalles captados al azar, Mercier organiza la secuencia de las escenas dispersas para componer un panorama global. El primer paso se apresta a ofrecer no una, sino muchas perspectivas de París, para, sólo después, urdir el relato con los retales dispersos de la realidad contemplada. La sucesión argumental se nutre de la experiencia de cada recorrido, de las visiones sobrevenidas, de los gritos y ruidos escuchados en las calles, de los instantes fugitivos captados al azar. No hay plan cronológico ni geográfico; el lector tiene plena libertad para entrar y salir del relato y, como el caminante que recorre libremente la ciudad, deambular a través de él sin cortapisas. Las escenas surgen de la confrontación, del movimiento y la intensidad de lo visto, construyendo la imagen de la ciudad como el gran teatro del mundo: “Cuántos cuadros elocuentes que impresionan al ojo en todos los cruces y rincones, y qué galería de imágenes, llena de contrastes impactantes para quien sabe ver y escuchar”⁶⁹.

Sabedor de que su testimonio era efímero, incompleto y, seguramente, arbitrario, el escritor continuó rectificando y reescribiendo su obra en las sucesivas ediciones, obstinado en la idea de que “todavía quedan cosas por decir que no he dicho y muchas

⁶⁸ Mercier, L.S. “Préface”. *Op. Cit.*; I; p. VII.

⁶⁹ Mercier, L-S. “Préface”. *Op. Cit.*; I; p. 6. En la segunda mitad del siglo XVIII, tuvieron amplia difusión las teorías de Diderot acerca de la poética del cuadro teatral. Sobre la influencia de Diderot en el *Tableau*, ver: Boucher, Geneviève. “Le discours sur le roman dans le panorama urbain: tableau, style et histoire chez Louis Sébastien Mercier”; *Études Françaises* 49, núm.1, 2013; p. 29; y también Stierle, Karlheinz. “Paris dans la littérature de la fin des lumières”. *La Capitale des signes. Paris et son discours*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 2001; p. 81.

más observaciones que no he hecho”⁷⁰. El inmenso cuadro, “sujeto a la moral y a las sombras fugitivas”, nunca estaría acabado del todo; y a Mercier sólo le quedaba esperar que el lector fuera un atento observador y completara lo que él no había sido capaz de concluir: “Suponed mil hombres realizando el viaje: si cada uno fuera un observador, escribiría un libro diferente sobre este tema y aún quedarían muchas cosas verdaderas e interesantes por decir por parte de aquellos que vendrían después”⁷¹.

Tras la Revolución, el escritor reprendió su cuadro en *Paris pendant la Révolution ou le Nouveau Paris* (1798), donde renunciaba a seguir el ritmo de la ciudad que le había inspirado sólo unos años antes. Todo había cambiado demasiado y, ahora sus paseos callejeros sólo le recordaban “todo aquello que ha dejado de existir” y que descansaba plácidamente en los doce volúmenes de la edición original. Como el París pre-revolucionario, el *Tableau* era “el retrato descolorido de un abuelo muerto en un hospital y que ha quedado relegado en una buhardilla”⁷². Un Mercier desengañado se lamentaba de que nadie le hubiera advertido del riesgo de escribir sobre esta “ciudad inmensa, de pintar sus usos y sus costumbres hasta el último detalle”⁷³. Y consumaba su renuncia en paralelo a la decisión de elaborar una de las primeras historias de la Revolución: en esto iba a consistir *Le Nouveau Paris*.

Quizás porque ni la ciudad ni el mundo volverían a ser como antes, esta vez Mercier no se encarama a un mirador para contemplar y describir el paisaje urbano. Sus reflexiones surgen de la observación de un gran plano en relieve, de casi 50m2, que reproducía un París de madera y cartón, la imagen sin vida de los escenarios sangrientos de la revolución de 1789 que había realizado el ciudadano Arnaud en 1797 y que se encontraba expuesto en el Palacio de la Igualdad (el antiguo Palacio Real), adonde se dirigían las multitudes con curiosidad y admiración. El mirador encuentra una sencilla silla y, subido a ella, contempla la ciudad en miniatura “mucho mejor que si la viera desde lo alto de la torre de Saint Jacques-la Boucherie”, porque desde allí, puede abrazar “de una sola vez, su medida y su diámetro, siguiendo en su singular longitud las inmensas calles de Saint Martín y Saint Jacques y la estrecha oblicuidad de las calles adyacentes que provocan el contraste”⁷⁴. Desde su precario observatorio, Mercier describe las pequeñas calles y las casas, encajadas entre las

⁷⁰ Mercier, L.-S. “Préface”. *Tableau de Paris. Nouvelle édition corrigée & augmentée*. Amsterdam, 1783; p. IX.

⁷¹ Mercier, L.-S. (1783). *Op. Cit.*; p. 8.

⁷² Mercier, L.-S. “Vues préliminaires”. *Le Nouveau Paris*. Paris: Fuchs, C. Pougens et C. F. Cramer, 1797; vol 1. p. 23.

⁷³ Mercier, L.-S. (1797). *Op. Cit.*; p. 48.

⁷⁴ Mercier, L.-S. (1797). *Op. Cit.*; IV. p. 19.

murallas de miniatura, y reflexiona acerca de la fugacidad de los recuerdos y la incapacidad para retener en la memoria los lugares desaparecidos:

“No es bueno imitarlo todo; es absurdo querer pintar todo lo que no está al alcance del pincel; pero si, en lugar de tantas pinturas vanas y estériles, tuviéramos ante los ojos la fisonomía verdadera de las ciudades más antiguas del mundo, de las cuales no quedan más que vagos recuerdos, quizás descubriéramos en su estructura, su posición, su emplazamiento, lo suficiente para arrojar luz sobre el genio más o menos grande, más o menos feliz, que ha presidido hasta hoy el incierto destino de las naciones... ¿Qué no daríamos por contemplar, en una misma escala...Alejandría, Persépolis, Babilonia, con sus jardines colgantes..., Cartago, la antigua Roma, todo aquello que se ha borrado?”⁷⁵.

Como el mirador, atenazado entre la imposibilidad para reconocer los viejos escenarios y la incapacidad para atrapar la evanescente fisonomía metropolitana, la escritura de la ciudad se disponía a asumir nuevas cargas, como la gestión de los escombros del pasado en el marco de la inestable memoria de la sociedad moderna.



Fig. 23 Émile Bourdelin. *Paris à vol d'oiseau*, c. 1860.

⁷⁵ *Ibidem*.

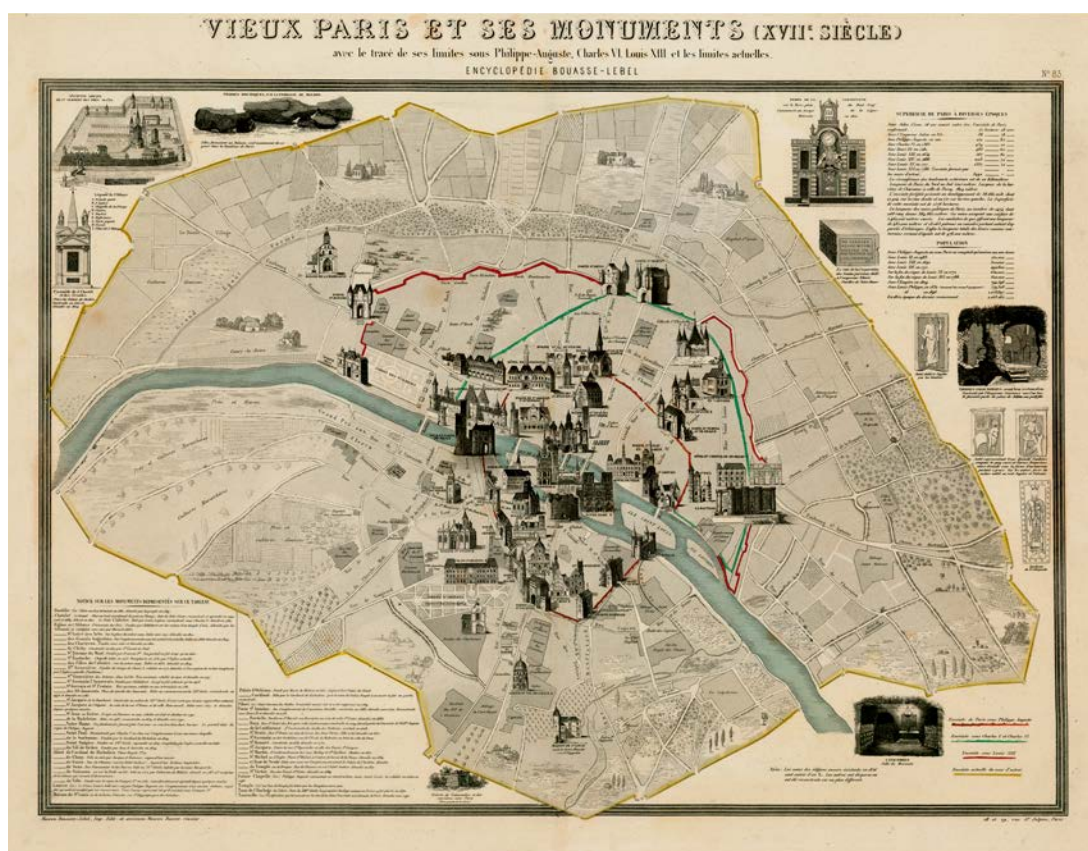


Fig. 1 Mapa-guía del Viejo París: “Vieux Paris et ses monuments (XVII^e siècle). Avec le tracé de ses limites sous Philippe Auguste, Charles VI, Louis XIII et ses limites actuelles”. Encyclopédie Bouasse-Lebel. Paris, c. 1858.

El mercado de la nostalgia: evocaciones de la ciudad histórica

“Pero por muy admirable que os parezca el París de hoy día, rehaced el París del siglo XV, reconstruirlo en vuestra mente, mirad la luz a través de esta hilera de agujas, de torres y de campanarios, esparcid la vista en medio de la inmensa ciudad, rasgadla en las puntas de sus islas, hacedla pasar bajo los arcos de sus puentes con amplias olas verdes y amarillentas, más cambiantes que la piel de una serpiente, recortad netamente sobre un horizonte azul el perfil gótico de ese viejo París, haced flotar su contorno en una bruma invernal que se engancha en sus innumerables chimeneas; sumergirlo en una noche profunda y admirad el juego cambiante de luces y sombras en aquel oscuro laberinto de edificios; echad sobre él un rayo de luna que lo dibuje vagamente y haga salir de entre la bruma las grandes cabezas de sus torres; o volved a tomar esa negra silueta, ensombreced aún más los mil ángulos agudos de flechas y hastiales y hacedla resaltar, con más dientes que la mandíbula de un tiburón, sobre el cielo cobrizo de poniente. Y luego, comparad”.

Víctor Hugo. “Paris a vista de pájaro”. *Notre Dame de París*, 1831.

Como la ciudad de Mercier, el París de Víctor Hugo era el anuncio de la inminencia de un cambio irreversible marcado por la *desaparición* de la vieja ciudad y el tránsito hacia una nueva conciencia de la pérdida patrimonial:

“El París actual no tiene, pues, una fisonomía general. Es una colección de ejemplares de varios siglos, y los más bellos han desaparecido. La capital tan sólo crece en casas. ¡Y qué casas! Al paso que va París, se renovará cada cincuenta años. Por eso el significado histórico de su arquitectura se va borrando día a día. Los monumentos son cada día más raros y parece como si se los fuera tragando la tierra poco a poco, sumergidos por las casas. Nuestros padres tenían un París de piedra; nuestros hijos tendrán un París de yeso”⁷⁶.

Las imágenes retrospectivas de la ciudad medieval en *Notre Dame de París* (1831) se instalaron en la conciencia colectiva y animaron toda clase de lamentos por los paisajes perdidos, así como el afán por registrar las transformaciones en el territorio, en la arquitectura y en el alma de la sociedad:

“Hemos intentado reparar para el lector esa admirable iglesia de Nuestra Señora de París. Hemos indicado sumariamente la mayoría de las bellezas que tenía en el siglo XV y que le faltan hoy; pero hemos omitido la principal, la vista de París que se tenía entonces de lo alto de sus torres. Cuando, después de haber subido a tientas largo tiempo la tenebrosa espiral que penetra perpendicularmente en el espeso muro

⁷⁶ Hugo, V. *Op. Cit.*; p. 156.

de los campanarios, se salía por fin bruscamente a una de las altas plataformas, inundadas de luz y de aire, qué maravilloso cuadro el que se ofrecía por todos lados a vuestra vista; un espectáculo *sui generis* del que pueden fácilmente hacerse una idea aquellos de nuestros lectores que han tenido la suerte de ver una ciudad gótica entera, completa, homogénea...”⁷⁷.

Víctor Hugo había declarado la “guerra a los demoledores” en el celebrado panfleto (1825) que confirmaba su autoridad en el debate sobre los efectos de la destrucción patrimonial: “Si las cosas siguen este ritmo actual, pronto no quedará en Francia otro monumento nacional que los Viajes pintorescos y románticos en los que rivalizan en gracia, imaginación y poesía el lápiz de Taylor y la pluma de Ch. Nodier”⁷⁸. Durante la monarquía de Julio y el reinado de Luis Felipe de Orléans (1830-1848), el urbanismo parisino había iniciado una nueva etapa de modernización marcada por las preocupaciones higienistas y la necesidad de abrir nuevas vías para erradicar la insalubridad de los barrios más degradados⁷⁹. Aquel era un contexto favorable para que Hugo volviera a la carga, siete años después del panfleto inicial, con una adenda en la que lamentaba que la revolución de 1830 no hubiera significado un avance en los criterios de preservación de la arquitectura medieval francesa:

“Es preciso decir bien alto que esta demolición de la vieja Francia, que hemos denunciado muchas veces bajo la restauración, continúa con mayor encarnizamiento y barbarie que nunca. Desde la revolución de julio y la democracia, se han desbordado la ignorancia y la brutalidad. (...) En París el vandalismo florece y prospera ante nuestros ojos. El vandalismo es arquitecto. El vandalismo se recuesta y descansa. El vandalismo es festejado, aplaudido, animado, admirado, cuidado, protegido, consultado subvencionado, sufragado, naturalizado. El vandalismo es contratista de obras por cuenta del gobierno. Se ha instalado disimuladamente en los presupuestos que roe sin hacer ruido, como el ratón con su pedazo de queso. Y ciertamente, se gana bien la vida. Cada día derriba alguna cosa de lo poco que nos queda del admirable viejo París (...) El vandalismo tiene sus periódicos, sus cenáculos, sus escuelas, sus cátedras, su público, sus razones. El vandalismo tiene a los burgueses a su lado. Está bien alimentado, bien pagado, hinchado de orgullo, casi como un sabio, muy

⁷⁷ Hugo, V. *Op.Cit.*; p. 134.

⁷⁸ El panfleto se publicó en 1829 en *La Revue de París*. Hugo se refería a la serie de 24 volúmenes y sus respectivas litografías de los *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, el primer registro sistemático del patrimonio francés que impulsó el barón Isidore Taylor junto al escritor Charles Nodier entre 1820 y 1878. En 1837, el mismo año que el arquitecto Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc iniciaba su colaboración en el proyecto, el estado francés creó la *Comisión Superior de los Monumentos históricos*, el primer órgano oficial dedicado a preservar el patrimonio nacional.

⁷⁹ En 1833, fue nombrado prefecto del Sena Claude Philibert Barthelot de Rambuteau, quien se encargó de reestructurar el barrio de les Halles, abriendo la calle que actualmente lleva su nombre, así como de plantar árboles en las avenidas, de establecer la infraestructura del sistema de cloacas y de la iluminación de gas.

clásico, un buen lógico, un gran teórico, alegre, poderoso, necesariamente amable, gran conversador, y contento de sí mismo”⁸⁰.

Contra el vandalismo demoledor, la visión retrospectiva desde las torres de la catedral se convirtió muy pronto en un lugar común para las numerosas evocaciones -algunas tituladas explícitamente “a vista e pájaro” y otras con capítulos enteros que incluían largas descripciones desde un punto elevado-, dispuestas a elaborar un retrato de la ciudad bajo los efectos de la nostalgia⁸¹. Los editores encontraron la ocasión para comercializar una serie de guías históricas en las que se recreaba la vida y los rincones desaparecidos mientras alimentaban en el público la sensación de la pérdida, la desolación y el temor frente a las fatales consecuencias del progreso. Junto a las consabidas relaciones de monumentos, la implacable presencia del Sena y las sucesivas fortificaciones, una obra anónima, titulada explícitamente *Paris à vol d’oiseau* (1845)⁸², empleaba la descripción a vista de pájaro como el instrumento mnemotécnico ideal para revivir los escenarios del pasado (Fig. 2). Sólo desde las alturas, las palabras estimulaban la ensoñación retrospectiva; sólo allí era posible sentir la suave punzada de dolor que producía la visión de los escombros del pasado. El lector podía abandonar la realidad y emprender un viaje en el tiempo en el que volvería a remontar las viejas torres de la catedral para sumergir su mirada “en un dédalo de calles estrechas y sombrías” y acariciar con ella el perfil de “los torreones,

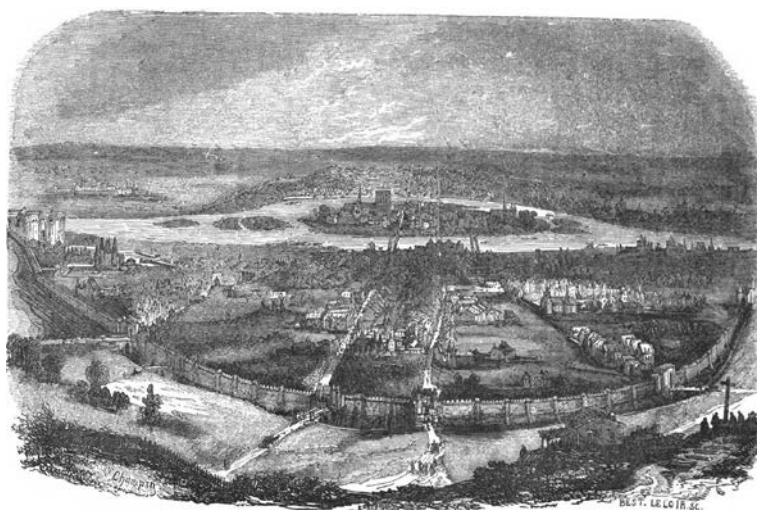


Fig. 2
Reconstrucción
a vista de pájaro del
París del siglo XII.
*Paris à vol
d’oiseau*. 1845.

⁸⁰ Hugo, V. “Guerre aux démolisseurs”. *Revue des Deux Mondes*. Période initiale, tome 5, 1832; pp. 607-622.

⁸¹ Guillemin, Léon. “Paris à vol d’oiseau”. *Physiologie des quartiers de Paris*, Paris: Desloges éditeur, 1841; p. 47.

⁸² *Paris à vol d’oiseau, son histoire, celle de ses monuments, de ses embellissements et accroissements successifs, depuis l’époque de sa première enceinte jusqu’à l’achevement de ses fortifications actuelles*. Paris: B. Renault ed, 1845. Otras publicaciones similares son *París à vol d’oiseau, son histoire, celle de ses accroissements successifs, de ses antiquités, de ses embellissements*. París: R. Ruel, 1851; Maleville, J. *Paris à vol d’oiseau*. Paris: Librairie Scientifique, industrielle et agricole Eugène Lacroix ed. 1865; o *Paris à vol d’oiseau. Illustrations de G. Fraipont*. París: À la librairie illustrée, 1889.

las torrecillas y los agudos campanarios de los monasterios”⁸³. Así se reencarnaba el viejo París, rodeado de las viejas murallas, mientras el “ojo curioso se arremolinaba en torno al negro círculo, profundo y amplio, de las casas apretujadas desordenadamente en aquella poética del bello desorden (...) sobre aquel inmenso abismo en el que pululaba el humano hervidero”⁸⁴. ¿Dónde estaba la nueva metrópolis? En esta ocasión, el autor la relegaba al epílogo para, una vez allí, declarar su incapacidad de describirla porque aquella ciudad se escapaba al “lápiz más hábil”⁸⁵. Y, como Mercier, expresaba su renuncia a reproducir “la gran figura de la gran ciudad”(sic):

“Para abrazar las aterradoras dimensiones de la capital, vayamos con la imaginación sobre el ala vibrante de un águila y volemós sobre la inmensa ciudad; que se despliegue ante nuestros ojos, que se extienda y circunscriba a nuestra fantasía, que no pueda escapar finalmente a nuestra curiosidad”⁸⁶.

La visión desde las alturas era el recurso que empleaban los redactores para rediseñar la topografía de las emociones colectivas; pero también podía servir para justificar el carácter sintético y superficial de algunas descripciones que realizaban una revisión general de los elementos urbanos, con una breve relación de fechas y hechos históricos:

“No tenemos la pretensión de hacer una historia completa de París. Esta temática, vista como una enciclopedia, está por encima de nuestras fuerzas. Sería preciso tener en la cabeza el genio de Voltaire y Balzac y la mirada penetrante del águila para distinguir los inconmensurables detalles de este vertiginoso panorama”⁸⁷.

Muchas de estas publicaciones continuaban la tradición de las primeras guías históricas que obtuvieron una cierta repercusión pública, como *Promenades dans Paris et ses environs* (1838) o *Paris et ses souvenirs* (1840), así como los primeros álbumes gráficos de los viejos edificios, como el popular *Souvenirs du vieux Paris* (1833-1836), de Lancelot Turpin de Crissé, o *Le vieux Paris* (1838), del pintor François-Alexandre Pernot. En concreto, el álbum de Pernot planteaba, por primera vez, la restitución original de las arquitecturas desaparecidas, avanzándose a las teorías que, sólo un poco tiempo después, defendería E.-E. Viollet-le-Duc en sus proyectos de restauración⁸⁸.

⁸³ “Epilogue. Paris moderne. Coup d’oeil rétrospectif sur le Paris ancien. Panorama general”. *Paris à vol d’oiseau*. 1846. *Op. Cit.*; p. 139.

⁸⁴ *Paris à vol d’oiseau*. *Op.Cit.*; p. 139

⁸⁵ *Paris à vol d’oiseau*. *Op.Cit.*; p. 146.

⁸⁶ *Paris à vol d’oiseau*. *Op. Cit.*; pp. 139-140.

⁸⁷ Maleville, J. *Op. Cit.*; p. VIII.

⁸⁸ En 1835, el arqueólogo e historiador Alexandre Lenoir (1801-1891) emprendió el proyecto de elaborar *La estadística monumental de París* (1840-1867), un gran inventario científico de los monumentos de la ciudad, para lo cual recabó la ayuda de más de treinta colaboradores entre los que se encontraba E.E. Viollet-le-Duc. Lenoir también fue el impulsor del Museo de la Edad Media de París (1844).

La mayor parte de las guías históricas seguía el hilo argumental que había trazado Honoré de Balzac en “Ce qui disparaît à Paris” (1844), la breve pieza que publicó por primera vez en *Le Diable à Paris*, y en la que el escritor relacionaba la pérdida patrimonial con la ausencia de autoridad política de la monarquía⁸⁹. Pero fue a partir de las intervenciones del Segundo Imperio (1852-1870) cuando, a la implacable presencia de las flamantes avenidas y de las infraestructuras urbanas, se añadió la figura del observador que analizaba *críticamente* la ciudad desfigurada. El cambio se dejó sentir en las guías coetáneas a las primeras acciones del Barón Haussmann y, especialmente, en las que se editaron con ocasión de la exposición de 1855. A partir de aquel momento, las publicaciones añadían un capítulo en el que consignaban con detalle todos los cambios urbanos: “Antaño, vuestra mirada no sobrepasaba el Louvre; pero hoy, nada la detiene. Desde el Hotel de la Marina se sumerge, en línea recta y sin obstáculos, hasta el Hotel-de-Ville: he aquí la inmensa perspectiva que abre al ojo sorprendido la prolongación de la calle de Rívoli...”⁹⁰. Esta era la impresión que ofrecía una guía de la gran avenida que se acababa de terminar aquel mismo año de 1855.

En el seno de una sociedad temerosa de perder sus recuerdos, la gestión de la memoria común y el creciente mercado de la nostalgia favorecieron la extensión del género de la guía histórica y la circulación de las imágenes que restituían los antiguos escenarios urbanos⁹¹ (Fig. 1). Al seguir los avances de la piqueta, las guías no sólo incrementaban el tono nostálgico de su discurso sino que llegaron, en muchos casos, hasta la especialización del lamento por los paisajes perdidos, contribuyendo, de manera activa, a la creación del Viejo París⁹². En su historia sobre la “invención” del Viejo París, Ruth Fiori señala que fueron precisamente las guías urbanas de finales del siglo XVII las primeras publicaciones que mostraron los signos de la fractura irreversible entre la ciudad antigua y la nueva metrópolis⁹³. Un siglo y medio después,

⁸⁹ Parkhurst Ferguson, Priscilla. “Mapping the city”. *Paris as revolution. Writing the nineteenth century city*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1994; p. 66.

⁹⁰ Moulin, Henri. “Paris à vol d’oiseau”. *Impressions de voyage d’un étranger à Paris. Visite de l’exposition universelle de 1855*. Paris: Mortain, 1856; p. 4. La *Véritable Guide Parisien* de M.T. Faucon, publicada en 1855, también dedicaba un capítulo específico al viejo París.

⁹¹ Jacques Le Goff habla del pánico al olvido y de su explotación “descaradamente por los mercaderes de la memoria a partir del momento en que la memoria se ha convertido en uno de los objetos de la sociedad de consumo que se vende bien”. Para el historiador, la memoria constituye “una de las máximas preocupaciones de las clases, de los grupos, de los individuos que han dominado y dominan las sociedades históricas”; en *Op. Cit.*; p.134. En relación a este planteamiento, es clave la noción de lugar de la memoria desarrollada por Pierre Nora: “El *lieu de mémoire* es una noción abstracta, puramente simbólica, destinada a desentrañar la dimensión rememoradora de los objetos, que pueden ser materiales, pero sobre todo inmateriales, como fórmulas, divisas, palabras clave”; en Nora, Pierre. “La aventura de les *Lieux de Mémoire*”. *AYER* 32; 1998; p. 32; y Nora, Pierre (dir). *Les lieux de mémoire*. 3 vols. Paris: Gallimard, 1986.

⁹² Sobre la invención del viejo París: Fiori, Ruth. *L’invention du vieux Paris. Naissance d’une conscience patrimoniale dans la capitale*. Wavre: Mardaga, 2010.

⁹³ Entre las primeras guías que fijaron esta demarcación, Fiori cita *Paris ancien et nouveau*, de

cuando la escisión era ya una evidencia y aumentaban los ataques de los escritores e intelectuales contra las demoliciones, la uniformidad del trazado y la insignificancia de las nuevas construcciones, llegó el tiempo de las guías especializadas en recrear el ambiente pintoresco de las viejas calles.

El público acogía con interés estos relatos, como *Paris démolí* (1853), del prolífico escritor, dramaturgo, historiador y bibliófilo Edouard Fournier (1819-1880), un inventario erudito de los edificios y monumentos derribados. Sólo dos años después de la primera edición, Fournier reeditaba de nuevo la obra porque el paisaje de “zanjas y escombros” había cambiado con tanta celeridad que creyó necesario renovar los contenidos de aquel “viaje a través de las nuevas ruinas”. En su nostálgico periplo, Fournier guiaba al lector en la búsqueda de los restos visibles e invisibles de la vieja ciudad, siguiendo una sucesión de capítulos que incrementaba la intensidad dramática del recorrido, con títulos como “Lo que se va de París” o “Lo que se pierde con los embellecimientos”. La apología de la ciudad desaparecida se acompañaba de un prefacio de Théophile Gautier, en el que el escritor defendía la pertinencia de una obra que se encontraba a la “orden del día y que llegaba en el momento más propicio”, cuando “las profundas zanjas” se transformaban en “magníficas calles” y las “islas de casas desaparecían como por encantamiento, abriéndose nuevas perspectivas” y desorientando a quienes creían conocer su camino⁹⁴. En el prefacio, Gautier empleaba toda la artillería pesada de la retórica romántica: la poética de los escombros y la evocación de Piranesi, la fragilidad de las viejas construcciones y la insolencia de la nueva arquitectura; el reconfortante ejercicio de la melancolía y la declaración solemne de la incompatibilidad entre el viejo y el nuevo mundo⁹⁵ (Figs. 3 y 9).

Entre las voces más insistentes contra las demoliciones, destaca la del escritor, periodista e historiador, François-Victor Fournel (1829-1894), quien encontró en la fórmula de la guía histórica la estrategia idónea para transcribir sus incansables caminatas en busca de las huellas de la vieja ciudad. A la manera de Hugo y de sus panfletos, Fournel emprendió, con una larga secuencia de obras, su particular guerra a los demoledores. La batalla era especialmente cruenta en *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* (1855), una guía en la que proponía una serie de itinerarios que encadenaban pasado y presente, para incidir en la confrontación entre la ciudad

Charles Le Maire (1685), un registro de los edificios y ornamentos antiguos y nuevos y una descripción de todo lo que consideraba destacable en la ciudad. Le Maire separaba claramente la arquitectura antigua, como Notre Dame y la Sainte Chapelle, de las realizaciones urbanas recientes, como la Place Royale –la actual place des Vosges– o el Pont Neuf, terminados en 1604; en *Op. Cit.*; p. 52.

⁹⁴ Gautier, Théophile. “Préface”; en Fournier, Edouard. *Paris démolí. Deuxième édition revue et augmentée*. Paris: Auguste Aubry, 1855; p. I. Gautier había publicado anteriormente este prefacio en *Le Moniteur Universel*, concretamente el 21 de enero de 1854. Por su parte, Fournier también fue autor de *Enigmes des rues de Paris* (1860) y *Croniques et légendes des rues de Paris* (1864), entre otras obras.

⁹⁵ La Bédollière Emile de. *Le Nouveau Paris, histoire de ses vingt arrondissements*. Gustave Doré, dessins et gravures; Desbuissons, dessins des cartes. Paris: G. Barba, 1861.



Fig. 3 Gustave Doré. "El nuevo París". *Le Nouveau Paris, histoire de ses vingt arrondissements*, de Émile de La Bédollière, 1861.

histórica y los nuevos escenarios urbanos⁹⁶. La estrategia le servía, sobretodo, para dirigir sus virulentos ataques contra las acciones del "terrible prefecto":

"La idea surgió en los inicios del terrible prefecto, en los últimos días de libertad y de la plena afirmación del pintoresco espectáculo de la vía pública, ahora cada vez más atrapado, desorientado, disminuido, y muy pronto enterrado con las viejas casas históricas, en las viejas calles y las viejas costumbres. (...) Estas páginas aparecen para conservar la huella de los hombres y de las cosas que están desapareciendo, para almacenar en una especie de museo popular los tipos y las escenas que la transformación de la ciudad se ha llevado por delante; y, creyendo que no hacemos más que un retrato de la actualidad, es evidente que recogen, de alguna forma, el testamento del viejo París que expira"⁹⁷.

⁹⁶ Entre sus obras destacan *Tableau du vieux Paris. Les spectacles populaires et les artistes des rues* (1863); *Paris nouveau et Paris futur* (1865); *Les déportations des morts: le préfet de la Seine et les cimetières de Paris* (1870). *Dictionnaire encyclopédique d'anecdotes modernes, anciennes, françaises et étrangères* (1872); *Paris et ses ruines en mai 1871, précédé d'un coup d'œil sur Paris de 1860 à 1870* (1872); *Esquisses et croquis parisiens: petite chronique du temps présent* (1876); *Les Rues du vieux Paris, galerie populaire et pittoresque* (1879-1881); *Le vieux Paris. Fêtes, jeux et spectacles* (1887); *Les cris de Paris* (1887). Fournel fue también autor de *Voyages hors de ma chambre* (1878), un negativo de la popular obra de Xavier de Maistre, *Voyages autour de ma chambre* (1796).

⁹⁷ Fournel, Victor. "Advertissement". *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, 1855. Edición consultada: Paris: Dentu éditeur, 1867; p. VII. Esta edición incluye algunos cambios respecto a las anteriores, como esta advertencia inicial. Más adelante, nos remitimos a la edición de 1858.

Diez años después, Fournel seguía insistiendo en la irreversible cesura entre las dos ciudades con una nueva obra, *Paris Nouveau et Paris futur* (1865). No era un hecho fortuito que, esta vez, iniciara el relato bajo la advocación del fragmento de *Notre Dame de París* en el que Víctor Hugo declaraba la esperanza de recuperar algún día la visión de la bella ciudad histórica desde las alturas⁹⁸. Ya en el prefacio, Fournel proclamaba “yo soy el grito lastimero e impotente del París que se va contra el París que viene”⁹⁹, para continuar con la oposición a las decisiones de Haussmann y el rechazo a la “monótona igualdad de una magnificencia banal, a la misma calle geométrica y rectilínea, que prolonga en una perspectiva de una legua sus hileras de casas, siempre iguales”¹⁰⁰. De manera significativa, el primer capítulo, titulado “un vistazo general”, se iniciaba con la recreación del París que contemplaba Quasimodo desde su refugio en las torres de la catedral:

“Un océano de tejados puntiagudos, de frontones tallados, de pináculos esculpidos, de torrecillas adosadas a los ángulos de los muros; un gran desorden de pirámides de piedra, de obeliscos de pizarra, de macizas mazmorras, de torres aéreas, de flechas de encaje bordado; un profundo y hormigueante laberinto, en el que se confundían, en armoniosa mezcla, las fachadas talladas, las ventanas historiadas, las puertas ojivales, las vigas curiosamente trabajadas, las murallas almenadas, las iglesias con sus grandes pórticos ojivales, sobrecargados de estatuas, las mansiones severas y suntuosas, con sus bosques de chimeneas, de veletas, de agujas esbeltas, de pabellones y portones de hierro (...); y una inextricable maraña de callejuelas serpenteando de una punta a otra de la ciudad, cruzando entre las altas mansiones, con sus perforaciones caprichosas y encantadoras, ofreciendo a la mirada perspectivas infinitas, en las que lo imprevisto nacía y renacía a cada paso...”¹⁰¹.

Aunque el plagio es más que evidente, creemos que es pertinente incluir el fragmento de la novela de Hugo en el que se había “inspirado” Fournel para elaborar su evocación:

“¿Qué aspecto ofrecía, visto desde lo alto de las torres de Nuestra Señora, este conjunto urbano en 1482? (...) Para el espectador que llegaba jadeante a esa cima, era principalmente un deslumbramiento de tejados, chimeneas, calles, puentes, plazas, flechas, campanarios. Todo se agolpaba ante los ojos a la vez, el aguilón tallado, el tejado puntiagudo, la torrecilla suspendida en la esquina de un muro, la pirámide de piedra del siglo XI, el obelisco de pizarra del siglo XV, el torreón desnudo y redondo,

⁹⁸ “...y no desespero de que París, visto desde un globo, no ofrezca un día esa riqueza de líneas, esa opulencia de detalles, esa diversidad de aspectos, ese no se qué de grandioso en lo simple y de inesperado en lo bello que caracteriza a un damero”. Hugo, V. “París a vista de pájaro”. *Op. Cit.*; p. 157.

⁹⁹ Fournel, V. “Avant-propos”. *Paris Nouveau et Paris futur*. Paris: Jacques Lecoffre libraire-éditeur, 1865; p. 2.

¹⁰⁰ Fournel, V. (1865). *Op Cit.*; p. 221.

¹⁰¹ Fournel, V. (1865). “Paris Nouveau. Coup d’oeil général”. *Op Cit.*; pp. 9-10.

la torre cuadrada y calada de la iglesia, lo pequeño, lo macizo, lo aéreo. La mirada se perdía largo tiempo en la profundidad de aquel laberinto en el que nada había que no tuviera su originalidad, su razón, su genio, su belleza, nada que no viniese del arte, desde la más insignificante casa con la fachada pintada y tallada, de vigas visibles, puerta rebajada, pisos salientes, hasta el Louvre real, que entonces tenía una columnata de torres”¹⁰².

A la legendaria presencia del jorobado, Fournel contraponía la oronda figura de Monsieur Prudhomme, la grotesca representación del burgués, que había popularizado en aquella época el ilustrador, actor y dramaturgo Henry Monnier¹⁰³. Encaramado en el punto más alto de la columna Vendôme, Prudhomme pasea “su majestuosa mirada sobre París” y, bajo sus pies, contempla con satisfacción la nueva ciudad que, alineada con escuadra y extendida en línea recta, se le presenta “augusta y majestuosa como él”. El burgués se extasía con la visión de “las estrechas y extrañas callejuelas de la vieja ciudad (*que*) se han transformado en largas *arterias*, atravesadas con ángulos rectos, a lo largo de las cuales una correcta población circula de manera ordenada, bajo la mirada, paternal y satisfecha, de los vigilantes urbanos”¹⁰⁴. Mientras la ciudad moderna comparece a través de la estúpida mirada burguesa, otra ciudad emerge de las oscuras entrañas de un sueño que traslada al lector hasta el futuro París del año 1965, para comprobar, con dolor, hasta qué punto el monstruo ha crecido y ha engullido todo lo que ha encontrado a su paso.

El mismo año en que Fournel publicó su alegato nostálgico, Charles-François Bossu -conocido con el nombre de Charles Marville-, iniciaba el proyecto de elaborar un *Álbum de fotografías del Viejo París* (Fig. 4). En 1862, había sido nombrado fotógrafo oficial por la administración municipal, con el encargo de retratar las demoliciones y de “describir” lo que el gobierno local se había propuesto destruir, para demostrar que lo que estaba a punto de desaparecer no merecía ser conservado¹⁰⁵. Entre 1865 y 1868, Marville tomó 425 clichés, siguiendo una estrategia encaminada a justificar los beneficios del progreso y construyendo su argumentación sobre la radical dicotomía entre lo viejo y lo nuevo¹⁰⁶. Del mismo modo que la modernidad del fotógrafo se

¹⁰² Hugo, V. *Op. Cit.*; p. 140.

¹⁰³ *Scenes populaires, dessinées à la plume*. Paris: Levavasseur, 1830.

¹⁰⁴ Fournel, V. (1865). “Paris Nouveau. Coup d’œil général”. *Op Cit.*; p. 12.

¹⁰⁵ Hazan, E. *Op. Cit.*; p. 451. El de Marville no era el primer inventario fotográfico: en 1851 la Sociedad Heliográfica y la Comisión de los Monumentos Históricos del gobierno francés invitaron al fotógrafo Henri Le Secq a participar en las Misiones Heliográficas con el fin de registrar los monumentos históricos de Francia. En el proyecto también participaron otros fotógrafos como Gustave Le Gray, Hippolyte Bayard, Édouard Baldus y Auguste Mestral; ver: Mondenard, Anne de. “La Mission héliographique: mythe et histoire”. *Études photographiques*, num. 2, mayo 1997; pp. 60-82.

¹⁰⁶ Aubenas, Sylvie/ Gall, Guillaume (dir.). *Atget. Une rétrospective*. Paris: Paris: Hazan-Bibliothèque Nationale de France, 2007; p. 21.



Fig. 4 Charles Marville. Rue de Lourcine y rue des Bourguignons, 1865-1868.

instalaba “sobre los escombros de la vieja ciudad”¹⁰⁷, la de la guía que publicó en 1864 el periodista Gayet de Cesena, se fundaba en la exigencia de rebatir el estado dominante de lamento:

“Algunos espíritus afligidos se quejan de la desaparición de las antiguas casuchas. ¿De qué no se quejan? Claman contra el lujo de las nuevas edificaciones. ¿Contra qué no claman? Confieso que no puedo compartir ni esos remordimientos ni esas desolaciones. Amo, como cualquiera, los viejos recuerdos que se adhieren a los viejos edificios. Pero no comprendo este amor a las antigüedades, hasta llegar a preferir las calles estrechas y tortuosas a las vías largas y regulares, las mansiones decrepitas y malsanas a las habitaciones elegantes y salubres (...); no sé derramar lágrimas de desesperación cada vez que cae una piedra o que se derrumba una ruina”¹⁰⁸.

Defensor sin paliativos de las “leyes estratégicas” de Napoleón III y de un urbanismo basado en el control del “orden social y la seguridad pública”¹⁰⁹, de Cesena utilizaba su guía turística para responder a los valedores patrimoniales con una larga y detallada relación de las transformaciones comandadas por Haussmann. El planteamiento le permitía arremeter, con sarcasmo, contra los “filántropos de circunstancias” que “gimen ruidosamente por la suerte de los inquilinos que la transformación de París desplaza”¹¹⁰. Pero esta reacción no era la más habitual: en un capítulo de *Paris-Guide* -la gran obra colectiva que conmemoraba la exposición de 1867-, el caricaturista, aeronauta y fotógrafo Gaspard-Félix Tournachon, *Nadar*, escribió “Le Dessus et le dessous de París” (“Por encima y por debajo de París”), un capítulo en el que recreaba una visita a las catacumbas, otra a las cloacas y un nostálgico viaje en globo que le

¹⁰⁷ Gall, G. *Op. Cit.*; p. 24.

¹⁰⁸ Gayet de Cesena, A. “Introduction”. *Op. Cit.*; pp.1-2.

¹⁰⁹ Gayet de Cesena, A. *Op. Cit.*; p. 4.

¹¹⁰ Gayet de Cesena, A. *Op. Cit.*; p. 2.

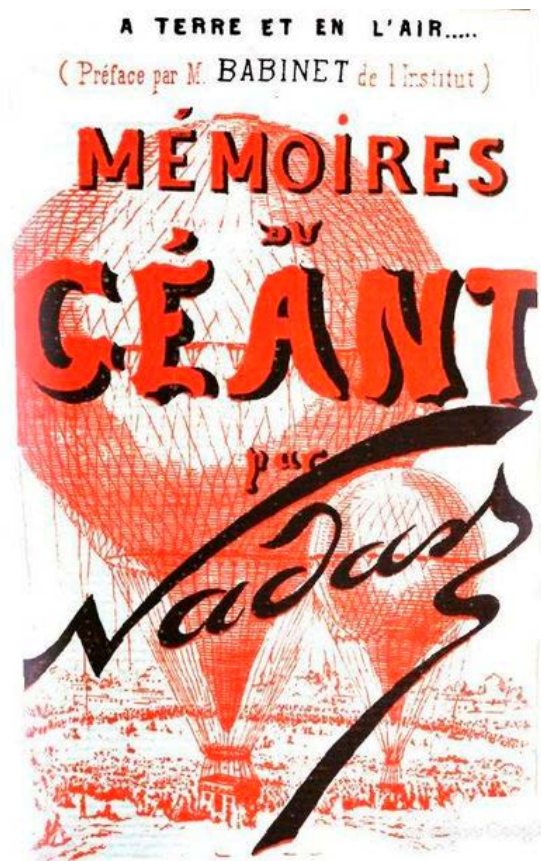


Fig. 5a *À terre et en l'air. Mémoires du Géant*, 1864.



Fig. 5b Autorretrato de Félix Nadar y su esposa, Ernestina. c. 1865.

servía para comprobar hasta qué punto “todo había cambiado, se había transformado: ideas, cosas e incluso nombres”¹¹¹. Con la sorpresa y el estupor del “viajero acabado de llegar desde una ciudad extranjera”, el artífice de la primera fotografía aérea de París (1856), contemplaba aquel “espectáculo imponente” mientras rememoraba la catástrofe de “Lé géant” (1863), el inmenso globo con el que quiso llevar al límite las posibilidades de la nueva técnica aerostática y registrar todo lo que el ojo humano era incapaz de percibir¹¹² (Fig. 5). Fue el fotógrafo aeronauta quien había inspirado *Cinco semanas en globo* (1863), la novela que inauguraba los *Viajes Extraordinarios* de Julio Verne y que estaba protagonizada por el artefacto volador y por unos viajeros “extasiados” al ver cómo “la naturaleza se toma la molestia de pasar ante tus ojos”¹¹³.

Para Nadar, el globo era algo más que un novedoso medio de transporte; era el instrumento que venía a colmar las secretas aspiraciones del mirador, porque sólo desde la lejanía las cosas se reducían “a sus proporciones relativas, a la Verdad”. Desde arriba, en la “serenidad sobrehumana y en la emoción del inefable transporte”, Nadar siente que el “alma se libera de la materia” y ésta “se olvida, como si no existiera, volatizada en la más pura esencia. Todo está lejos, preocupaciones, amarguras, disgustos”; porque, en el cielo, “desaparecen la indiferencia, el desdén, el olvido y también el perdón”¹¹⁴. La mística del mirador, la visión distante desde las alturas inducía al estremecimiento, mientras el observador se enfrentaba a las aterradoras dimensiones de un territorio inabarcable: “Tanto sobre una cima como sobre otra, la mirada del espectador se pasea, incierta, sobre la tela animada del panorama de París. Hay demasiado donde elegir, los puntos fijos se diseminan por todas partes...”¹¹⁵.

El contraste entre la ciudad desfigurada y la metrópolis cambiante fijó la fecha de caducidad de los antiguos miradores, transformados en ciegos testigos de unos cambios que su antigua envergadura ya no era capaz de abarcar¹¹⁶. Sin poder ofrecer de “un

¹¹¹ Nadar. “Le dessus et le dessous de Paris”. *Paris Guide. Par les principaux écrivains et artistes de la France*. Vol. II: *La vie*. Paris: Librairie internationale, 1867; p. 1582.

¹¹² Nadar. (1867). *Op. Cit.*, p.1585. En 1863, el fotógrafo creó la *Sociedad para la Locomoción Aérea* y financió la construcción del globo *Le Géant*, con el que hizo ascensiones hasta 1867. En julio de 1868, desde el aerostato de Henri Giffard instalado en el hipódromo de París, tomó las famosas imágenes del Arco del Triunfo en su confluencia con la avenida Eylau, la calle Villejust, la avenida Friedland, la de la Reine-Hortense y la de la Imperatrice. Estas avenidas fueron los primeros fragmentos urbanos captados desde el aire y los primeros que se publicaron en *Le petit figaro*.

¹¹³ Verne, Jules. *Cinq semaines en ballon: voyage de découvertes en Afrique par trois anglais*. 1863. Edición consultada: Paris: Hachette, 1917, p. 79.

¹¹⁴ Nadar. *Quand j'étais photographe. Préface de Leon Daudet*. Paris: Flammarion, 1895-1905; p. 76.

¹¹⁵ Niépovié, Gaëtan. (Pseudónimo de Karol Frankowski). *Études physiologiques sur les grandes métropoles de l'Europe occidentale*. Paris: Librairie de Charles Gosselin, 1840, p. 14. La obra aparece citada en las notas que Walter Benjamin recogió sobre la fisiología de la insurrección (*physiologie du érmeute*).

¹¹⁶ Sobre la inabarcabilidad de la metrópolis moderna A. Pizza, “de algún modo, la ciudad del siglo XIX parecería exigir de manera imperiosa lo que siguiendo una acepción metafórica, podríamos definir como una “vista desde lo alto”: mecanismo típico de adaptación a un ensanchamiento de los confines físicos de lo construido, definitivamente fuera del alcance de los medios naturales de la visión.

sólo golpe de vista todo el conjunto de la perspectiva”, las tradicionales atalayas –las torres de la catedral, la cúpula del Panteón, la columna Vendôme y la de Julio– estaban condenadas a desaparecer, rendidas ante el “gigante que no conoce su medida” y su “monstruosidad aterradora, cuando es comparada con un cuerpo inmenso que crece y se desarrolla “sin cesar”; que no se contenta con “el lecho sobre el que yace la cuna que le vio nacer; que extiende sus pies hasta distancias infinitas; sus costados se expanden más allá de toda medida y su cabeza reposa sobre las colinas del entorno”¹¹⁷.

Era preciso aprender a contemplar de nuevo la ciudad en la que “todo pasa y desaparece para volver a reaparecer”¹¹⁸ y por eso, alguien exclamaba: “Mirad bien!” la “esplendorosa Babel”, para después advertir:

“No subáis a las viejas atalayas; para descubrirla es preciso poseer la mirada del águila, su vuelo poderoso, y proceder al examen desde lo alto de las nubes (...); sólo así, el espectador se sorprenderá al pasear la mirada sobre tantos palacios suntuosos, sobre las esbeltas torres, de atrevidas espirales, viendo estas casas apretadas, las tumultuosas calles, los *boulevards* y las largas arterias en las que circula la marea de la población, estos magníficos puentes, estas puertas triunfales y el bello río que fluye lentamente entre los muelles de granito...”¹¹⁹.

Si las evocaciones de la vieja ciudad se habían limitado a preservar la memoria de los escenarios más familiares, la sospecha de un paisaje desconocido y, por ello, temido, abandonaba al mirador, perdido en el “enmarañado laberinto!, en el abismo de la ruidosa civilización que todo lo devora, el alma y el cuerpo, el vicio y la virtud, el crimen y todas sus espantosas combinaciones”¹²⁰. La monstruosa metrópolis, que crecía sin medida, alejaba la ilusión de la atalaya perfecta, multiplicando los puntos de vista y dejando a la visión vagar errática, de mirador en mirador, para confiar en el recuerdo de una experiencia que siempre regresaba a la memoria como única:

La amplitud del territorio urbano no se puede medir desde la cima de un campanario gótico”; en *Op. Cit.* (1998); pp. 172-173.

¹¹⁷ “Epilogue. Paris moderne. Coup d’œil rétrospectif sur le Paris ancien. Panorama general”. *Paris à vol d’oiseau. Op. Cit.*, 1845; pp. 139-140. En *Notre Dame de París*, Víctor Hugo describía a las grandes capitales “...como vórtices a los que van a parar todas las cuencas geográficas, políticas, morales, intelectuales de un país, todas las pendientes naturales de un pueblo; pozos de civilización, por decirlo así, y también cloacas, donde el comercio, la industria, la inteligencia, la población, todo lo que es savia, todo lo que es vida, todo lo que es alma de una nación, va filtrándose y amasándose continuamente gota a gota, siglo a siglo”; en *Op. Cit.*; p. 135.

¹¹⁸ Texier, Edmond Auguste. *Tableau de Paris. Ouvrage illustré de Quinze cents gravures d’après les dessins de Blanchard (Phar), Cham, Champin, Forest (eug), Français, Gavarni, Gérard-Seguin, J.J. Grandville, Lami (Eug), Pauquet, Renard, Roussel, Valentin, Vernet (Hor), etc.* 2 vols. Paris: Paulin et Chevalier, 1852; vol 1; p. ij.

¹¹⁹ “Epilogue. Paris moderne. Coup d’œil rétrospectif sur le Paris ancien. Panorama general”. *Op. Cit.*; 1845; p. 140.

¹²⁰ “Epilogue. Paris moderne”. *Op. Cit.*; 1845; p. 141.

Fig. 6 Albert Robida. Diseño para la reconstrucción del Viejo París en la Exposición Universal de 1900.

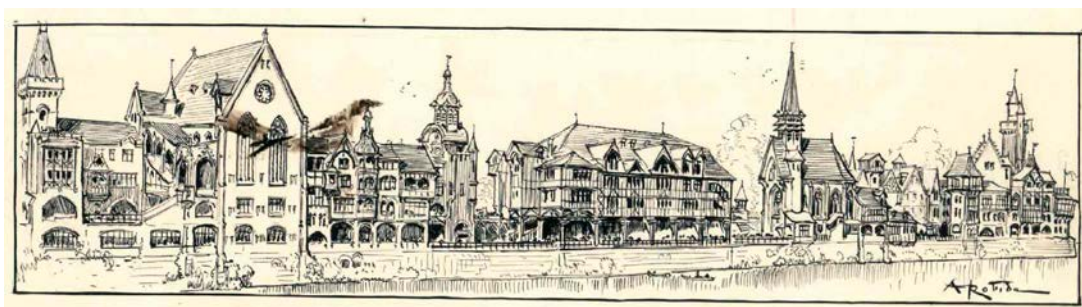


Fig. 7 Albert Robida. *Le Vieux Paris. Guide historique, pittoresque et anecdotique*. Paris, Imp. Ménard et Chaufour, c. 1900.

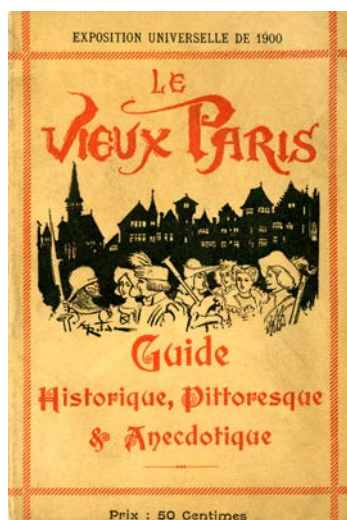


Fig. 8
Fotocromía de la reconstrucción del Viejo París en la Exposición de 1900.



“Debido a los desarrollos gigantescos que ha sufrido desde hace treinta años y de la anexión de sus antiguos suburbios, París no puede ser abrazada de un solo golpe de vista ni desde un único punto, por su inmensa extensión. Para poder tener una idea general, es preciso contemplarla sucesivamente desde muchos vértices diferentes, desde lo alto de esos puestos de vigilancia que se llaman las torres de Notre-Dame, el Panthéon, la columna de Julio, la torre Saint-Jacques-la-Boucherie, la columna Vendôme, el Arco de Triunfo de l’Etoile y, en fin, la Torre Eiffel, y coordinar los diferentes panoramas con un esfuerzo de memoria visual”¹²¹.

La conciencia acerca de las consecuencias de la destrucción patrimonial llegó a uno de sus momentos más culminantes hacia finales de siglo, con la creación de la Comisión Municipal du Vieux Paris (1897), surgida de la Société des Amis de Monuments Parisiens que se había constituido en 1885, con el apoyo de Víctor Hugo. Junto al fundador de la Société, el arquitecto Charles Normand, uno de los más activos militantes fue el escritor y dibujante Albert Robida (1848-1926), artífice de la reconstrucción del Vieux Paris, el fragmento de la ciudad medieval que se construyó sobre la plataforma que unía el Puente d’Alma y el Quai de Billy, en el recinto de

¹²¹ Vitu, Auguste. “Vue générale de Paris a vol d’oiseau”. *Paris. 450 dessins inédits d’après nature*. Paris: Maison Quantin, 1890; p. 1.

« Nous avons vu percer des rues, dit le bibliophile P. L. Jacob (*Curiosités de l'histoire de Paris*), là où s'entassaient les maisons, ici où verdoyaient les jardins; de nouvelles rues ont donné du jour et de l'air aux vieux quartiers; de nouvelles rues, larges comme des voies romaines, se sont ouvertes dans des quartiers tout neufs; chaque année la grande ville, qui déborde son enceinte de toutes parts, multiplie les mille détours de son labyrinthe boueux, et la naissance d'une rue n'est guère plus remarquée que celle d'un enfant. »

Depuis dix ans, Paris s'est transformé, ainsi que nous avons déjà eu plusieurs fois l'occasion de le constater. La plupart des rues qui composaient ce qu'on appelait le vieux Paris, sont tombées sous la pioche des démolisseurs, au grand désespoir des artistes, mais à la grande satisfaction des habitants qui ont besoin d'air pour respirer et d'espace pour circuler. L'une des plus célèbres par son peu de largeur, son aspect sinistre, et surtout par la condition physique, intellectuelle et morale de ses habitants, la *rue aux Fères*, qui renfermait le fameux cabaret du *Lapin Blanc*, a disparu seulement au mois de février 1862. Peu de jours avant que les maçons ne prissent possession de ses maisons abandonnées, M. Gustave Doré l'a dessinée tout exprès pour ce volume, afin d'en conserver un dernier souvenir.

Les rues de Paris se classent généralement, d'après leur direction, en rues parallèles et en rues transversales ou perpendiculaires à la Seine. Les rues parallèles ont leurs maisons numérotées suivant le cours

de la rivière, c'est-à-dire en descendant, et les rues perpendiculaires ou obliques commencent leurs numéros à partir du fleuve. Les numéros pairs sont inscrits à droite, et les numéros impairs à gauche.

Chaque rue porte, à ses extrémités et aux points de rencontre des rues transversales, des plaques émaillées fixées sur les maisons à la hauteur du premier étage et indiquant le nom de la rue. On installe en ce moment, sur plusieurs points de Paris, des plaques d'un nouveau modèle, qui indiquent outre le nom de la rue, le quartier et l'arrondissement à laquelle elle appartient. L'administration se propose, dit-on, de compléter cette amélioration, en employant des écriteaux transparents qui, éclairés au gaz, seraient aussi utiles la nuit que le jour.

« Pendant des siècles, dit encore le bibliophile Jacob, les rues ne portèrent pas de noms précis; on les distinguait entre elles par des indications plus ou moins vagues et plus ou moins prolixes; par exemple, on disait : « La rue qui va du Petit-Pont à la place Saint-Michel » (vis-à-vis une chapelle de Saint-Michel, dans la rue de la Barillerie), pour désigner la rue de la Calandre. Il y avait seulement deux rues, celle du Petit-Pont et celle du Grand-Pont, qui traversaient la Cité; les autres, peu nombreuses il est vrai, étaient désignées de diverses manières, tantôt par le nom de l'église la plus proche, tantôt par le nom du principal bourgeois, tantôt par quelque particularité locale, un puits, une fontaine, une tour, une Notre-Dame, un crucifix, que tout le monde connaissait d'enfance; car,



Une rue du vieux Paris démolie en 1862.

Fig. 9 Gustave Doré. "Una calle del viejo París desaparecida en 1862". Grabado publicado en *Paris illustré*, de Adolphe Joanne, 1867.

la exposición universal de 1900. Realizado en colaboración con el arquitecto Léon Benouville, el proyecto de Robida no se planteó como un decorado de fachadas vacías sino como una réplica, casi perfecta, de la arquitectura medieval desaparecida, que adaptada para acoger atracciones, comercios y restaurantes (Figs. 6-7-8). Robida optó por la yuxtaposición y la mezcla de elementos arquitectónicos procedentes de distintos edificios históricos, con la intención de presentar un "compendio del París de los siglos pasados, del París de la historia, pero un París pintoresco y bullicioso, con todo el movimiento y el encanto de la vida"¹²². La puesta en escena se completaba con una medida ambientación en la que tenían un papel fundamental los numerosos figurantes que atendían al público vestidos con unos trajes de época que había diseñado el propio Robida. A pesar de ser un declarado activista de la salvaguarda patrimonial, el dibujante se hizo popular por sus relatos de ciencia ficción, ilustrados con impactantes visiones futuristas, como *La Guerre au vingtième siècle* (1887) o *La Vie électrique* (1892). No deja de ser paradójico que, actualmente, Robida sea recordado por sus especulaciones sobre del futuro y no por su militancia patrimonial que le llevó a escribir numerosas guías históricas, como *Les Vieilles Villes d'Italie* (1878) *Les Vieilles Villes de Suisse* (1879), *Les Vieilles Villes d'Espagne* (1880), *La*

¹²² Robida, Albert. *Le Vieux Paris en 1900. Études et dessins originaux*, Paris, Chez l'auteur, 1900; p. 3.

Fig. 10 “Cuadros parisinos. Panorama retrospectivo y comparativo: la antigua Butte des Moulins y la nueva avenida de la Ópera”. *Guide-Album du touriste*, 1900.



Vieille France —una serie de cuatro volúmenes dedicados a la Normandía, Bretaña, Provenza y el Valle del Loira-, o *Paris de siècle en siècle* (1895), *Le Coeur de Paris* (1896) y *Paris à travers l'histoire* (1898), en las que mezclaba las opiniones personales con los dibujos de las viejas arquitecturas. Para acompañar a los visitantes a través de la reconstrucción del Viejo París, Robida escribió otras dos guías turísticas, *Le Vieux Paris: études et projets* y *Le Vieux Paris: guide historique, pittoresque et anecdotique* (1900). La exposición favoreció la aparición de nuevos productos que, además de registrar las principales atracciones de la muestra, buscaban atraer la atención de los turistas hacia el pasado, además de mostrar los cambios que había experimentado la ciudad¹²³. Un ejemplo es la *Guide-Album du touriste*, una obra ilustrada con más de 500 dibujos y fotografías, que presentaba los llamados “Cuadros Parisinos” (Fig. 10), una secuencia gráfica de visiones comparativas de los distintos escenarios urbanos antes y después de su transformación:

“París se renueva sin cesar. A lo largo de treinta años la ciudad ha sufrido numerosas transformaciones. Es necesario que las conozca el turista para prevenirle de los cambios que le podrían desorientar. Verá pasar ante sus ojos lo que ha desaparecido, a la vez que verá todo lo que existe actualmente; los lamentos y los remordimientos se enfrentarán a los recuerdos (...); verá los avances de hoy y también recordará los inconvenientes del pasado”¹²⁴. Todas estas publicaciones animaron la demanda comercial de visiones nostálgicas y la aparición de nuevos proyectos editoriales

¹²³ En Francia, el mercado de postales vivió su primera gran expansión con la celebración de las exposiciones de 1889 y 1900; ver: Schor, Naomi. “Collecting Paris”. Elsner, John/Cardinal, Roger (eds). *The cultures of collecting*. Reaktion Books, London, 1994; pp. 252-274.

¹²⁴ Constant de Tours (pseudónimo de Constant Chmielinski). *Vingt jours à Paris. Guide-Album du touriste*. Paris: L.-H. May, 1900; pp. 280-281.

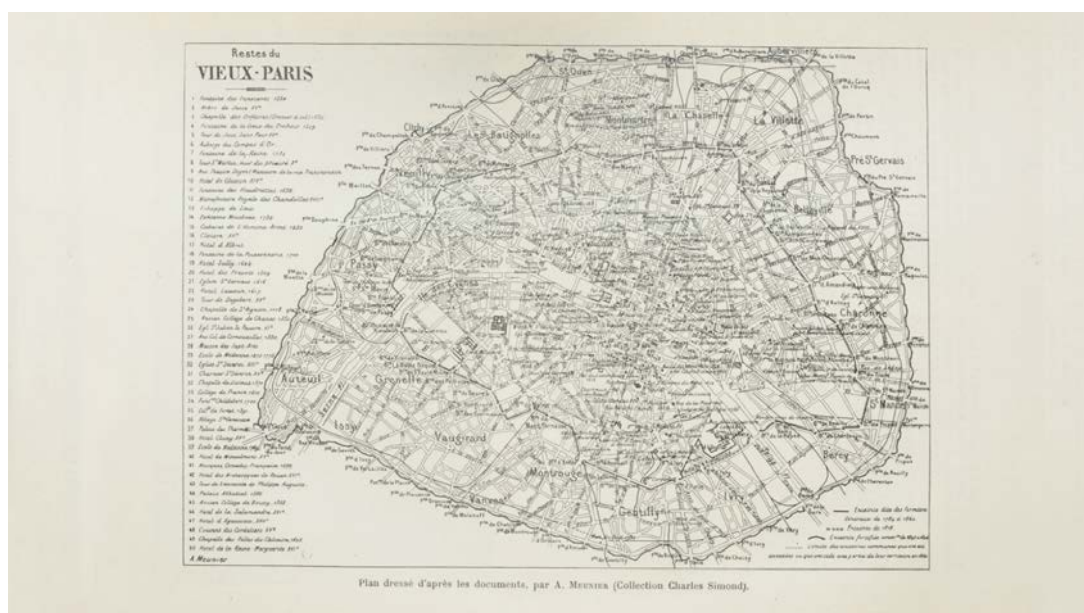


Fig. 11 Mapa de los restos del viejo París. *La vie parisienne à travers le XIXe siècle: Paris de 1800 à 1900 d'après les estampes et les mémoires du temps. Les centennales parisiennes*. 1903.

centrados en la explotación de la ciudad retrospectiva, como los tres volúmenes de *La vie parisienne à travers le XIXe siècle: Paris de 1800 à 1900 d'après les estampes et les mémoires du temps. Les centennales parisiennes* (1903). Escrita en forma de anuario histórico y dirigida por el periodista de origen belga Charles Simond –cuyo verdadero nombre era Paul Van Cleemputte (1837-1916)-, esta obra recogía los acontecimientos más destacados del siglo XIX, además de dedicar una atención especial a los cambios que había experimentado el paisaje urbano, con un registro sistemático de los edificios destruidos y un mapa de los restos del Viejo París (Fig. 11). En el primer volumen, Simond resumía el espíritu de un proyecto que, en cierto modo, representaba la época que estaba a punto de concluir:

“Hemos intentado revivir el pasado que va desapareciendo poco a poco, porque la vida de París va cada vez más deprisa (...) El siglo XX se abre sobre un nuevo París en el cual la vieja ciudad ya no es más que un pequeño rincón que se disputan los ediles y sus arquitectos. En un cuarto de siglo o, a lo sumo, en medio siglo, el viejo París sólo será un *souvenir* histórico. Para recuperarlo, habrá que recurrir a los grabados, a los textos, a los testimonios de quienes conocieron la vida parisina de antaño (...) Todo desaparece en este París que seguirá siendo el mismo en sus sucesivas metamorfosis”¹²⁵.

¹²⁵ Simond, Charles (ed.). “XX. Les centennales parisiennes”. *La vie parisienne à travers le XIXe siècle: Paris de 1800 à 1900 d'après les estampes et les mémoires du temps. Les centennales parisiennes*. 3 vols. Paris: Plon, 1903; p. 190.

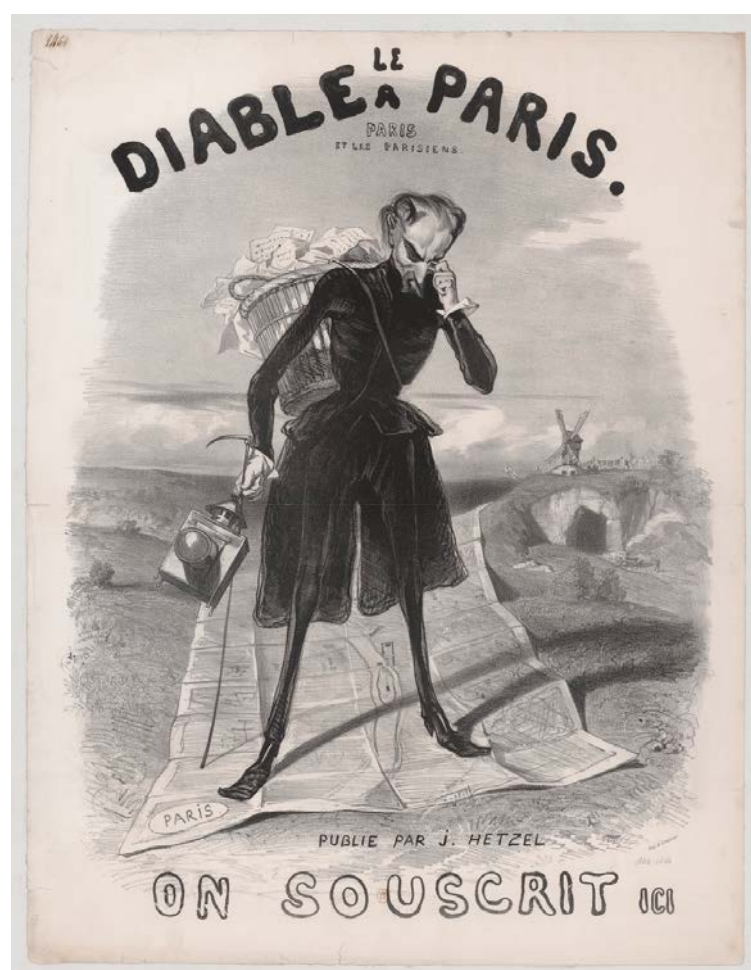


Fig. 1 Paul Gavarni. Ilustración publicitaria para la suscripción de *Le diable à Paris*, 1845-1846.

En las entrañas de la ciudad: interferencias entre las guías y las fisiologías literarias

“Podréis vivir cien años de la existencia de París que, lejos de conocer la última palabra, todavía os preguntaréis quienes son los numerosos observadores que la dibujan cada día, con la pluma o el lápiz, para revelaros los mil misterios y secretos que se os escapan (...) ¿Tienen estos observadores el don de verlo y saberlo todo? No! Y, cosa rara!, siendo tan numerosos como son, se pasean por este gran París sin encontrarse nunca, o encontrándose, sólo excepcionalmente, en el mismo camino. Esto es así, porque podréis leer cien obras sobre París, pero cada vez leeréis una obra nueva”.

Xavier Eyma. Prefacio de *Les curiosités de París*,
de Charles Vermaitre, 1868.

En la polifonía de voces diversas que hablan de la ciudad decimonónica, resuena con insistencia el eco de quienes se disputaron el monopolio de una realidad que la literatura y el arte habían hecho suya. En esta particular contienda de cruces e interferencias se abrió el camino de la fisiología, un subgénero literario, formado por piezas breves, en el que la representación de la sociedad dirigía el rumbo argumental y donde el escritor se convertía en una especie de “periégeta viajero” y “topógrafo del espacio” (...), el protagonista de una “estética del fragmento, de la pieza, del pedazo de vida, del cuadro (...) del caso, del recorte (de prensa o de cualquier otra cosa), del jirón, de la clase, del detalle”¹²⁶. Estos relatos que, como los panoramas, ofrecían “la ilusión de lo real”¹²⁷ y que gozaron de los favores de una sociedad que se reconocía en un sistema organizado de espacios y personajes, constituyeron el germen de los inabarcables proyectos narrativos de autores como Honoré de Balzac o Émile Zola, aunque jamás llegaron a alcanzar la profundidad del primero ni el extenuante detallismo del segundo. Así describía Walter Benjamin el género panorámico:

“El escritor, una vez que ha puesto el pie en el mercado, mira el panorama en derredor. Un nuevo género literario ha abierto sus primeras intentonas de orientación. Es una literatura panorámica. *Le libre des Cent-et-Un*, *Les Français peints par eux-mêmes*, *Le diable à Paris*, *La grande ville*, disfrutaron al mismo tiempo que

¹²⁶ Hamon, P. (1993). *Op. Cit.*; p. 61. José Díaz aclara que la contradicción de esta literatura panorámica se basaba en su insistencia por captar una imagen unitaria de la ciudad cuando sólo ofrecía una visión fragmentada de la misma; en Díaz, J. *Op. Cit.*; p. 8.

¹²⁷ “Réalisme Français”, *Dictionnaire du XIX^e siècle*. *Op. Cit.*; p. 988 La tipificación literaria de la sociedad obtuvo cierta popularidad hacia 1825, con el *tableau de mœurs* francés y el *essay or sketch of manners* inglés.

los panoramas, y no por azar, de los favores de la capital. Estos libros consisten en bosquejos, que con su ropaje anecdótico diríamos que imitan el primer término plástico de los panoramas e incluso, con su inventario informativo, su trasfondo ancho y tenso. (...) Eran vestuarios de salón para escritos que de por sí venían marcados del baratijo callejero”¹²⁸.

Detrás de la ingenua exhibición de los tipos humanos y de la “bonachonería consumada”¹²⁹ de las fisiologías, Walter Benjamin adivinaba la presencia de la fantasmagoría y de una existencia que “sólo medra en toda su multiplicidad, en la riqueza inagotable de sus variaciones, entre los adoquines grises y ante el trasfondo gris del despotismo: éste era el secreto pensamiento político del que las fisiologías formaban parte”¹³⁰. Al omitir todo lo que resultaba inquietante y peligroso, estas obras eran para el filósofo como las “...orejeras para el “estúpido animal de ciudad” del que habla Marx”¹³¹ y las comparaba con la superficialidad de las ilustraciones satíricas populares. La crítica se inspiraba en las ideas del coleccionista e historiador alemán Eduard Fuchs, quien consideraba que esta literatura popular superaba con creces el interés que despertaba entre el público la verdadera literatura porque en ella “todo desfilaba como por encima... días alegres y días de luto, trabajo y descanso, costumbres matrimoniales y usos propios de los célibes, familia, casa, hijos, escuela, sociedad, teatro, tipos, profesiones”¹³². El desprecio se dirigía contra la impostura de unos relatos que surgieron al amparo de la Monarquía de Julio (1830-1848), muy lejos de aquella *otra* literatura “que se atenía a los lados inquietantes y amenazadores de la vida urbana”, porque “tenía que habérselas con la masa”¹³³. En el centro de los ataques se encontraban los folletines que se distribuían en las calles al precio de un franco:

“Siguen las huellas a tipos como los que le salen al paso al que visita el mercado. Desde los tenderos ambulantes de los bulevares hasta los elegantes en el “foyer” de la Opera, no hubo figura de la vida parisina que no perfilase el fisiólogo. El gran momento del género coincide con el comienzo de los años cuarenta. Es la escuela superior de los folletones; la generación de Baudelaire ha cursado en ella. (...) En 1841 se llegó a contar con setenta y seis fisiologías. A partir de este año decayó el género; desapareció con la monarquía burguesa. Era pequeñoburgués desde sus raíces (...) Después de haberse dedicado a los tipos, le llegó el turno a la fisiología de

¹²⁸ Benjamin, W. (1998) “El “flâneur”. El París del Segundo Imperio en Baudelaire”. *Op. Cit.*; pp. 49-50. Sobre la literatura panorámica ver: Benjamin, W. (2005). “Panorama”. *Op. Cit.*; p. 545.

¹²⁹ Benjamin, W. (1998). *Op. Cit.*; p. 52.

¹³⁰ Benjamin, W. (1998). *Op. Cit.*; pp. 51-52.

¹³¹ Benjamin, W. (1998). *Op. Cit.*; pp. 52-53.

¹³² Fuchs, Eduard. *Die Karikatur der europäischen Völker*. Munich, 1921, vol I, p. 362; citado en Benjamin, W. (1998). *Op. Cit.*; p. 50.

¹³³ Benjamin, W. (1998). *Op. Cit.*; p. 55.

la ciudad. Aparecieron *Paris la nuit*, *Paris à table*, *Paris dans l'eau*, *Paris à cheval*, *Paris pittoresque*, *Paris marié*. Cuando se agotó el filón, se produjo un verdadero atrevimiento: la fisiología de los pueblos”¹³⁴.

La popularidad del género llegó con el éxito de las sátiras costumbristas que el escritor Etienne de Jouy (1764-1846) había publicado en la *Gazette de France* –y que, más tarde, se condensaron en los cinco volúmenes de *L'Ermite de la Chaussée d'Antin, ou observations sur les mœurs et les usages français au commencement du XIXe siècle* (1812-1814)- y de la reedición, en 1838, de la *Fisiología del gusto* (1825) de Jean-Anthelme Brillat-Savarin (1755-1826). Pero su verdadera consolidación estuvo ligada a la fortuna de la *Fisiología de la vida conyugal*, de Honoré de Balzac (1826 y 1829), la génesis -junto a la *Historia de la Francia pintoresca* (1824)- del universo de *La Comedia Humana* (1829-1850), el proyecto de redactar 145 novelas que explicarían la historia de Francia -desde la Revolución hasta la Monarquía de Julio (1789-1830)-, y de las cuales el escritor llegó a concluir unas 87, dejando otras 7 en preparación. Cuando llevaba redactados casi dos tercios del conjunto, Balzac escribió el plan global de la obra, cuya estructura de series y tipologías afirmaba su convicción de que “no sólo los hombres sino más aún los acontecimientos principales de la vida se formulan mediante tipos”¹³⁵. En el plan, el escritor dejaba muy claro su objetivo:

“Al realizar el inventario de los vicios y las virtudes, reuniendo los principales datos sobre las pasiones, pintando los personajes, eligiendo los acontecimientos principales de la sociedad, componiendo los tipos mediante la reunión de los rasgos de muchos caracteres homogéneos, quizás llegaré a escribir la historia olvidada por tantos historiadores, la de las costumbres”¹³⁶.

Para Balzac, la novela era el género total porque le permitía “hacer ver y comprender, enseñar”, transformarse en “historiador, moralista, hombre de ciencia, pensador y artista” y “saberlo todo del mundo, de las artes, de las ciencias”¹³⁷. En su proyecto, cada relato ocupaba un lugar muy preciso en el cuadro general, formado por las tres grandes divisiones temáticas: los *Estudios de costumbres*, los *Estudios filosóficos* y

¹³⁴ Benjamin, W. (1998). *Op. Cit.*; pp. 49-50. Entre las obras más populares, destacan *Paris ou le livre des cent-un* (1831-1834); *Le Nouveau Tableau de Paris au XIXe siècle* (1834-1835); *Paris au XIXe siècle* (1841); *Recueil de scènes de la ville de Paris* (1838); *Le Muséum Parisien, histoire physiologique, pittoresque, philosophique et grotesque de toutes les bêtes curieuses de Paris et de la banlieue* (1841); *La Grande ville, nouveau tableau de Paris, comique, critique, et philosophique* (1842-1843); *Le Prisme, encyclopédie morale du XIXe siècle* (1841-1850); *Scènes de la vie privée et publique des animaux* (1842); *Le Diable à Paris, Paris et les parisiens* (1845-1846).

¹³⁵ Balzac. “Avant-propos à la Comédie Humaine”. Julliet, 1842. *Œuvres complètes de H. de Balzac*. Paris: A. Houssiaux, 1855, 1; p. 30.

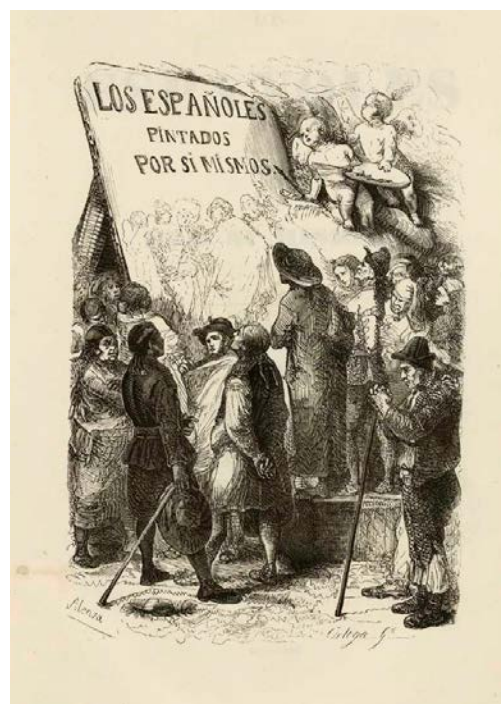
¹³⁶ Balzac. *Op. Cit.*; p. 22.

¹³⁷ Balzac. *Op. Cit.*; p. 23.

Fig. 2 Paul Gavarni.
Frontispicio de *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIX^e siècle*. 1840-1842.



Fig. 3
Leonardo Alenza-Calixto Ortega.
Frontispicio de *Los españoles pintados por sí mismos*, 1843-1844.



los *Estudios analíticos*, hasta llegar a completar el gran retrato del siglo, un universo habitado por casi 2000 personajes. La conversión del escritor acompañaba el giro literario hacia una forma de representación centrada en la observación de la realidad cotidiana; la estrategia guardaba similitudes con los denominados *fait divers* o *choses vues*¹³⁸, un género periodístico de noticias impactantes que, en palabras de Roland Barthes, servía para “clasificar lo inclasificable”, para mostrar el lado más invisible de la sociedad y llegar “allá donde el mundo deja de ser nombrado”¹³⁹.

Muy pronto, Europa se vio invadida por estas obras, superpobladas de voces y miradas, como la densa metrópolis que aspiraban retratar. En sus páginas, dejaban de existir las diferencias y las miserias en la vida de una gente que, así, podía abandonar el anonimato para formar parte de la gran representación:

“si hay algún espectáculo que merezca un cartel de introducción (...) es indisputablemente aquel en que parte del público se ofrece en evidencia (...) al público entero (...) Tanto los hombres como las cosas están sujetos a una cuestión de óptica; todo depende del punto de vista en que nos hallamos colocados”¹⁴⁰. En otro tiempo

¹³⁸ El *fait divers* apareció en Francia hacia 1838, primero con noticias variadas de carácter oficial y más tarde con sucesos sensacionalistas; los británicos se habían adelantado dos años con los *Penny bloods*, de Edward Lloyd. Ver: Barbier, F. *Op. Cit.*; p. 348.

¹³⁹ Barthes, R. “Structure du fait divers”. *Essais critiques*. Paris: éditions du Seuil, coll. Tel Quel, 1964; pp. 188-197.

¹⁴⁰ “Introducción”. *Los españoles pintados por sí mismos*. Madrid: I. Boix editor, 1843; p. VI. El estudio más completo sobre esta obra sigue siendo el de Margarita Ucelay da Cal, *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844) estudio del género costumbrista*. México: Fondo de cultura económica, 1951.

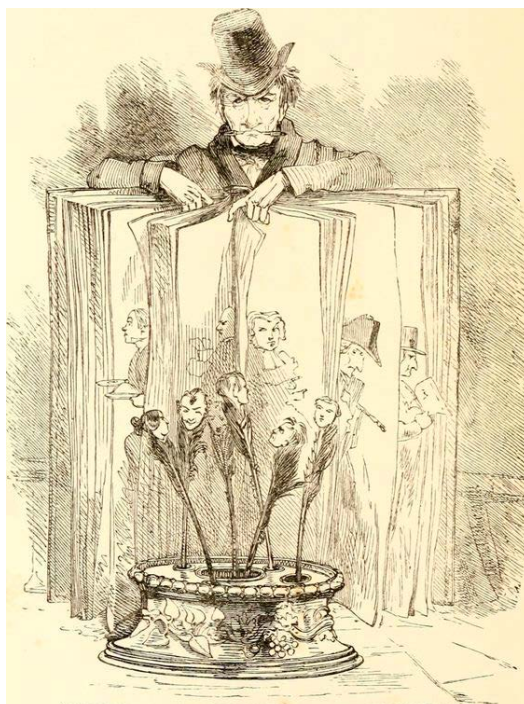


Fig. 4 Joseph Kenny Meadows. Grabado para la edición de 1864 de *Heads of the People, or Portraits of the English*, 1838.

solo se retrataban reyes para presidir las sesiones de los concejos (...) Pero ahora todos se reproducen...”¹⁴¹.

Francia fue el país donde la fisiología alcanzó la dimensión más considerable, llegándose a publicar unas 120 en el espacio de una década, de las que se vendieron medio millón de ejemplares. De entre todas ellas, la más popular fue sin duda *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIXè siècle* (1840-1842), (Fig.2), una adaptación de la británica *Heads of the people or portraits of the English* (1838) del escritor William M. Thackeray y del dramaturgo Douglas William Jerrold, quienes habían querido preservar “la impresión de la época actual; registrar sus virtudes, sus disparates, sus contradicciones morales, y sus males”¹⁴² (Fig. 4). Otros retratos nacionales de la época fueron *Les Belges peints par eux-mêmes* (1839), *De Nederlanden. Karakterschetsen, kleederdragten, houding en voorkomen van verschillende standen* started (1840), *Berlin und die Berliner* (1840-1841), *Wien und die Wiener* (1844); y, más cerca, *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844) (Fig. 3) y la pintoresca representación de los últimos estertores colonialistas de *Los hombres españoles, americanos y lusitanos* (1881)¹⁴³.

¹⁴¹ “Prólogo”. *Los españoles pintados por sí mismos*. Vol 1. Madrid: Biblioteca de Gaspar y Roig, 1851; p. 1.

¹⁴² Jerrold, Douglas William. “Preface”. *Heads of the people or portraits of the English* (1838). Edición consultada: London: Robert Tyas, Cheapside, 1840. Mientras impulsaba el proyecto de *Les Français peints par eux-mêmes*, el editor Léon Curmer decidió traducir la obra al francés con el título de *Les Anglais peints par eux-mêmes* (1839).

¹⁴³ Díaz de Benjumea, Nicolas/Ricardo Fors, Luis (dir). *Los hombres españoles, americanos y lusitanos*. Ilustraciones de Eusebio Planas. Barcelona: establecimiento tipográfico-editorial de Juan Pons, 1881.

En su estudio sobre las fisiologías, Richard Sieburth aclara hasta qué punto estas obras colmaban la obsesión del público por “ver su espacio social como una escena o una galería, cuya inteligibilidad estaba garantizada a la vez por su visibilidad en tanto que imagen y su legibilidad en tanto que texto”¹⁴⁴. El gran cuadro urbano se hacía visible a los ojos de todo el mundo y la desmesura metropolitana se condensaba en el acotado espacio del libro, para sellar el pacto inalterable entre las palabras y la ciudad que, en el caso concreto de *Les Français...*, se desarrollaba a través de una larga secuencia de nueve volúmenes que registraban la entera sociedad francesa. No parece casual que aquella inmensa enciclopedia de costumbres se iniciara con la descripción que hacía Balzac del *épiciér*, el propietario de un colmado, a quien calificaba de “enciclopedia en acción”, porque distribuía la vida en “cajones, botellas y bolsas”¹⁴⁵.

La historia de la ciudad espectacular está unida a miradores de toda condición y a la obsesión por encontrar el punto de vista más privilegiado, a través de una carrera desenfrenada hacia la cara más insólita de la realidad. Esta manía explica la fortuna editorial de unas obras, plagadas de extravagantes miradores y *cicerones*, que se presentaban como los únicos capaces de llegar hasta las entrañas de la ciudad y desgarrar el velo que ocultaba sus secretos más recónditos. Mediante forzadas perspectivas cenitales, los singulares guías contemplaban a sus pies el caos y la confusión urbana, la mezcla de individuos de toda clase, “...los cocheros, aguadores, duquesas, prenderas, menestrales, grandes señores (...) Un fragor de ruidos discordantes, de clamores confusos...”¹⁴⁶. Es así como aparecía Pingó, el protagonista de *Otro Mundo*, la delirante creación del caricaturista Grandville (1803-1847) en la que el “divino aeronauta” sobrevolaba París y “a su paso, por encima de barrios, calles y viviendas (...) se veía obligado a “soportar toda una ristra de gratuitos espectáculos poco solazosos (*sic*)”¹⁴⁷. El extraño personaje, de estrambótica visión, es una de las tantas adaptaciones de la figura del diablo volador que reaparecía, a mediados de siglo, convertido en el más agudo observador de las costumbres de la sociedad. Asmodeo regresaba a la ciudad, gracias el rescate romántico de *Le Diable boiteux* (1707), la obra de Alain-René Lesage (1668-1747) que adaptaba *El diablo cojuelo*. Verdades soñadas y novelas de la otra vida, del dramaturgo y novelista sevillano Luis Vélez de Guevara (1641). El original

¹⁴⁴ Sieburth, Richard. “Une idéologie du lisible: le phénomène des *physiologies*”. *Romantisme* 47, 1985; p. 41.

¹⁴⁵ *Les français peints par eux-mêmes: encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*. Paris: L. Curmer, 1840-1842.

¹⁴⁶ Gerard, Jean Ignace Isidore, *Grandville. Un autre monde*. París: H. Fournier, Libraire-Editeur, 1844. Edición consultada: “A vuelo y a vista de pájaro”. *Otro mundo. Transformaciones, visiones, encarnaciones, elevaciones, locomociones, exploraciones, peregrinaciones, correrías y altos, cosmogonías, fantasmagorías, desvaríos, travesuras, humoradas y bufonadas. Metamorfosis, zoomorfosis, litomorfosis, metempsicosis, apoteosis y otras gnosís*. Palma de Mallorca: José J. Olañeta, 2001; p. 30.

¹⁴⁷ Grandville. *Op. Cit.*; p. 29.

era una ácida panorámica de la sociedad española del Siglo de Oro que narraba la historia de don Cleofás Zambullo, un estudiante que, huyendo de la justicia, entraba en la buhardilla de un astrólogo donde encontraba encerrado al diablo, a quien liberaba. En señal de agradecimiento, el demonio le mostraba la vida oculta de la ciudad, todo lo que acontecía bajo los tejados de las casas de Madrid, las miserias, las alegrías y las vicisitudes de la población¹⁴⁸ (Fig. 5).

Asmodeo sobrevolaba los tejados de la capital francesa, convertido en el guía perfecto, la culminación de la obsesión de un tiempo que aspiraba a verlo todo y de todas las formas posibles¹⁴⁹ (Figs. 6-7-8). Este personaje, que poseía el don de ver lo que los demás no alcanzaban a percibir, era un viejo y conocido intruso: junto a él, el lector descubriría las zonas ocultas y prohibidas, descendería hasta las recónditas callejuelas y se adentraría en la maraña urbana para penetrar en las casas de la gente y contemplar sus desgracias y alegrías, los detalles más íntimos e innombrables. De todas las fisiologías que protagonizó el diablo, ninguna llegó a superar los quince volúmenes de *Paris ou le livre des cent-un* (1831-1834), un desmedido retrato colectivo en el que participaron hasta cien escritores de la época, como Honoré de Balzac, François René Chateaubriand, Alexandre Dumas, Charles Nodier, Charles-Agustin Sainte-Beuve, Eugène Sue o Agustin E. Scribe, entre muchos más. De nuevo era Asmodeo quien conducía el hilo argumental, mientras Jules Janin dedicaba la introducción a esa extraña figura, “vieja como el mundo”, el “diablo de la observación”¹⁵⁰. Sólo él, que había recorrido todos los espacios y tiempos, podía mostrar al público la “galería de costumbres modernas, como las que nos han dejado las dos revoluciones”¹⁵¹ y ofrecerle la visión más completa de la capital, en un “libro, como ninguno hasta ahora; nuevo por la materia, nuevo por la forma, nuevo por el procedimiento de la composición que lo convierte en una especie de enciclopedia de las ideas contemporáneas, el monumento de una joven y brillante época, el *álbum* de una literatura ingeniosa y poderosa”¹⁵².

¹⁴⁸ *El Diablo Cojuelo* seguía la tradición de *Los anteojos de mejor vista* (1620-1625), de Rodrigo Fernández de Ribera, una pieza satírica protagonizada por un licenciado llamado Desengaño que, subido a la torre de la Giralda con unos anteojos, observa la verdadera imagen de la sociedad. Sobre la presencia de la diabólica figura en la ciudad, ver: Pike, David L. *Metropolis on the styx. The underworlds of modern urban culture. 1800-2001*. Ithaca-London: Cornell University Press, 2007.

¹⁴⁹ La figura del diablo reaparecía también como el protagonista de una dilatada secuencia de publicaciones y representaciones teatrales, como *Le Nouveau Diable boiteux* (1798-99), de Pierre Jean-Baptiste Chaussard, *Le Petit Diable boiteux, ou Le Guide anecdotique des étrangers à Paris* (1823), *Les Mémoires du diable* (1838) o *L'Œil du diable* (1878), entre otras; sólo del diario satírico *Diable boiteux* (1820), se editaron hasta siete distintas versiones regionales entre los años 1864 y 1893; en Willems, Philippe. “Virtual Reality in the Age of Panoramas: Mapping Out Buildings, a Village, Capitals, and Hell”. *Dix-Neuf*, vol. 20, Iss.2, 2016.

¹⁵⁰ Janin, Jules. “Asmodée”. *Paris ou le livre des cent-un*. Vol. 1. Paris: librairie C. Ladvocat, 1831-1834; p. 4.

¹⁵¹ Janin, J. *Op. Cit.*; p. 1.

¹⁵² Janin, J. *Op. Cit.*; p.11.

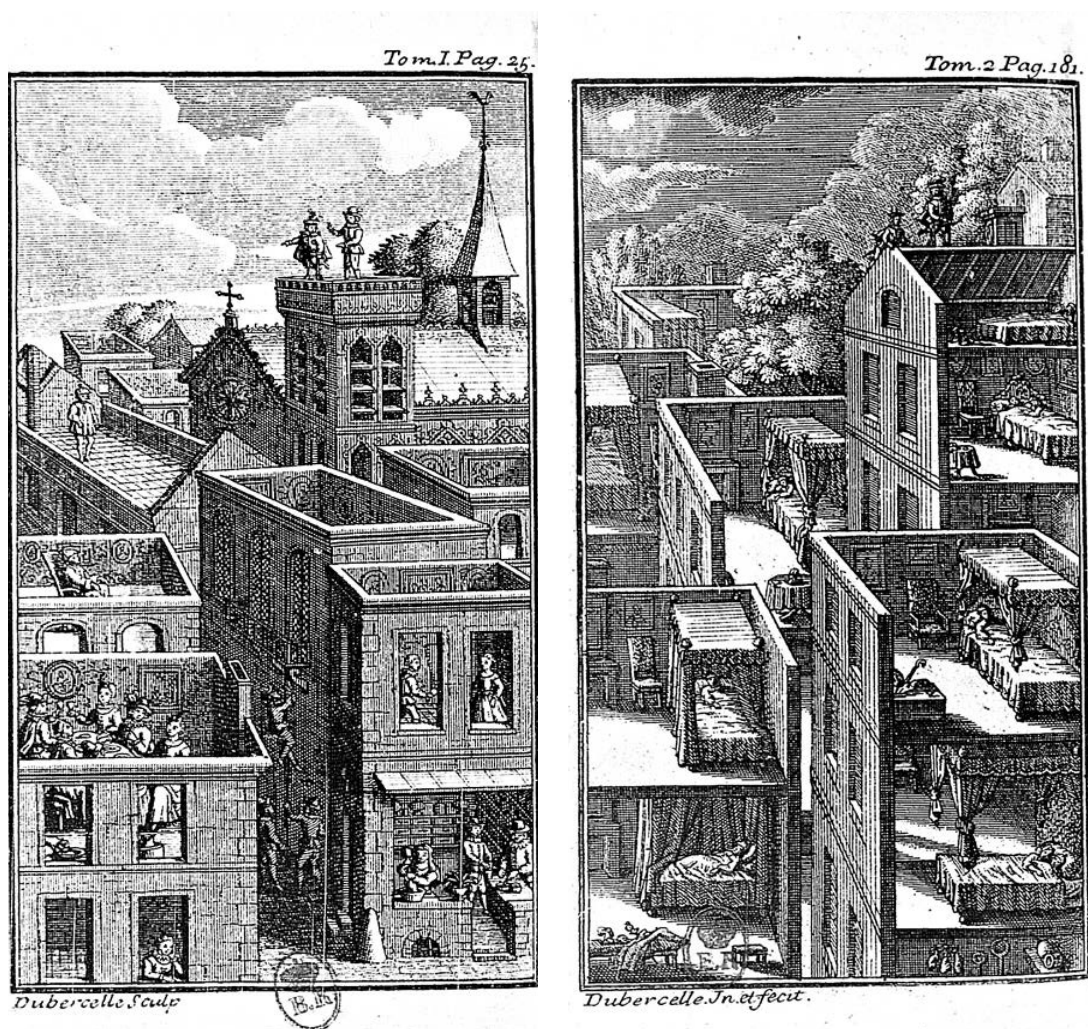


Fig. 5 Dubercelle. Ilustraciones para la edición de 1726 de *Le Diable boiteux*, de Alain-René Lesage, 1707. Las ilustraciones se centran en el poder de Asmodeo para conceder a su salvador, Cleofás Zambullo, el deseo de ver lo que sucede bajo los tejados y entre las paredes de las casas que, en este caso, han desaparecido completamente. Cada viñeta representa a los dos personajes subidos a una estructura elevada (la torre de una iglesia y un edificio de viviendas, respectivamente) contemplando las escenas de los interiores de las viviendas durante el día y la noche.

Este inmenso catálogo de las costumbres y variantes humanas, cuyo objetivo era “pasar revista a la moderna París”, aspiraba a mostrar la ciudad “tal y como es, incierta, fantástica, colérica, impaciente, pobre, enojada, siempre ávida de arte y de emociones, pero difícil de emocionarse, a menudo absurda, algunas veces sublime; es preciso hacer para el París de hoy lo que hizo Mercier para el París de su tiempo, con la diferencia de que esta vez los cuadros de costumbres no llegarán al límite”¹⁵³. Sin límites, porque la desmesura metropolitana ya no encajaba en los precisos contornos del cuadro de Mercier, por lo que Janin expresaba su convicción de que sólo el diablo podía ser capaz de describir la nueva ciudad y esquivar los escollos que el autor del *Tableau de París* no había podido superar.

En *Paris ou le livre des cent-un*, las calles son el fondo sobre el que se proyecta la variedad de tipos humanos, con sus hábitos y sus espacios de sociabilidad: así, el Palais Royal, el Jardín des Plantes o la Morgue, comparten protagonismo con la vida en una casa del Marais, con las aficiones de un bibliómano, la descripción de la portera que ocupa los bajos de una casa cualquiera o la mordaz caricatura del burgués de André Bazin, realizada con el fin de “extraerlo rápidamente de entre la multitud para restablecerle sus formas y contornos, su huella original e inocente que el tiempo ha modificado sin destruirla”¹⁵⁴. El rescate de la “mediocre” figura de entre la masa informe de la ciudad, le servía para elaborar una singular sátira de la sociedad de la época, de la que atacaba el afán de orden y la sordidez de la existencia del burgués que caminaba por las calles sin interrupciones, sorpresas ni desvaríos:

“Por encima de todo, ama el orden, quiere orden, lo desordenaría todo por tener orden; y el orden, para él, es la circulación regular y fácil de los coches y los peatones en la calle; son las tiendas exhibiendo sus riquezas y expandiendo, al anochecer, la luz de gas sobre el pavimento. Dadle todo esto; que no vea interrumpido su camino por otras gentes más que las que rodean a los cantantes callejeros o que contemplan las torturas de un perro atropellado; que no choquen en sus oídos los gritos inapropiados o el rugido de la multitud apresurada; que no tenga miedo al ver caer a sus pies una farola; que no escuche el estrépito de unos cristales rotos o el siniestro ruido de las persianas que se cierran y que le recuerdan que ya es tarde, o el paso de los caballos precipitados, porque es feliz, tiene todo lo que necesita”¹⁵⁵.

La forma del retrato coral evolucionó a través de diversas variantes, como en el caso de las obras que establecían la sucesión argumental siguiendo la distribución territorial. Uno de los primeros ejemplos fue *Physiologie des quartiers de Paris*

¹⁵³ Janin, J. *Op. Cit.*; p. 8.

¹⁵⁴ Bazin, André. “Le bourgeois de Paris”. Vol. 1. *Op. Cit.*; p. 40.

¹⁵⁵ Bazin, A. *Op. Cit.*; p. 47.

(1841), escrita por el dramaturgo Léon Guillemin, quien iniciaba su relato situando al diabólico observador en la cima de la columna Vendôme, dispuesto a mostrar al visitante extranjero el insondable abismo metropolitano:

“Hasta hoy, los escritores os han conducido a los pies de los monumentos de París, diciendo: Mirad; -esto es bello, esta piedra está bien tallada-; ellos os han mostrado las piedras de París: yo lo haré mejor; yo os mostraré a los habitantes. Ellos os han mostrado lo *físico*, yo os mostraré lo *moral*”¹⁵⁶.

Desde arriba, los extraños compadres contemplan la calle St Honoré, “extendida como un monstruoso caimán”¹⁵⁷, mientras el viajero reflexiona sobre sus ansias de “devorar el espacio” y el miedo a que, finalmente, sea la gran ciudad la que acabe devorándolos a ambos¹⁵⁸. Todo se ajusta al ritual habitual: el encuentro inesperado entre el extranjero y el siniestro personaje que le hará de guía, el alcance de un mirador elevado para contemplar la pavorosa inmensidad de la metrópolis, el pacto inalterable para *ver más allá* que el resto de los mortales, la ambición de alcanzar las entrañas de la existencia urbana, la peculiar simbiosis entre la descripción de la ciudad y la anatomía moral de la sociedad.

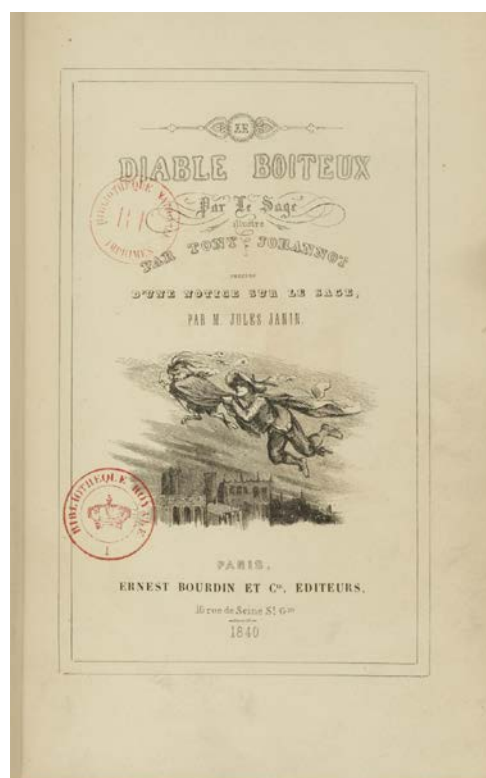
Para rentabilizar el éxito de *Escenas de la vida privada y pública de los animales* (1840-1842) -una obra satírica con artículos y cuentos de Honoré de Balzac, Charles Nodier, George Sand, Émile de La Bédollière, Gustave Droz, Jules Janin, Paul de Musset e ilustraciones de Bertall y Grandville-, el editor Pierre-Jules Hetzel impulsó la aparición de *Le diable à Paris. Paris et les Parisiens. Mœurs et coutumes, caractères et portraits des habitants de Paris, tableau complet de leur vie privée, publique, politique, artistique, littéraire, industrielle* (1845-1846)¹⁵⁹ -(Fig. 9)-, otro retrato social protagonizado por el “perezoso” diablo, quien enviaba a la ciudad a su esbirro “Flammèche” para que le diera cuenta del acontecer en la vida de la población. Esta vez era el popular caricaturista Gavarni el encargado de ilustrar la demoníaca figura, a la que acompañaba con el bastón de traperero y una linterna en la mano, como los símbolos de su afán escudriñador (Fig. 1).

¹⁵⁶ Guillemin, L. “Introduction”. *Op. Cit.*; pp. 14-15.

¹⁵⁷ Guillemin, L. “Paris à vol d’oiseau”. *Op. Cit.*; p. 49.

¹⁵⁸ Guillemin, L. “Paris à vol d’oiseau”. *Op. Cit.*; p. 47.

¹⁵⁹ *Le Diable à Paris. Paris et les Parisiens. Mœurs et coutumes, caractères et portraits des habitants de Paris, tableau complet de leur vie privée, publique, politique, artistique, littéraire, industrielle. Texte de George Sand, de Balzac, P.-J. Stahl, Léon Gozlan, P. Pascal, Frédéric Soulié, Charles Nodier, Eugène Briffault, S. Lavalette, Taxile Delord, Alphonse Karr, Méry, A. Juncetis, Gérard de Nerval, Arsène Houssaye, Albert Aubert, Théophile Gautier, Octave Feuillet, Alfred de Musset, Frédéric Bérat. Précédé d’une histoire de Paris par Théophile Lavallée. Illustrations: Les gens de Paris, séries de gravures avec légendes par Gavarni. Vignettes de Bertall pour Paris Le diable à Paris. Paris et les parisiens à la plume et au crayon.* Paris: Hetzel, 1845-1846.



Figs. 6-7 Tony Johannot. Ilustraciones para *Le Diableboiteux*, de Alain-René Lesage, 1840.



Fig. 8 Gustave Doré. El diablo escribiendo sobre una de las torres de Notre Dame. Diseño para la cabecera de la *Gazette* de Paris, 1856.

En la línea de las fisiologías que ajustaban su argumentación a la cartografía de la ciudad, destaca una obra prácticamente desconocida, los *Études physiologiques sur les grandes métropoles de l'Europe occidentale* (1840) de Gaëtan Niépovié – pseudónimo del escritor polaco Karol Frankowski (1796-1846)-. En este caso, el objetivo era extraer toda la información necesaria acerca de una ciudad para establecer un cuadro de similitudes y diferencias entre distintas metrópolis europeas. El método era similar a la estrategia comparativa de Kaspar Lavater, partiendo de la observación de la apariencia física y moral de un lugar. Niépovié se mostraba convencido de las posibilidades de su análisis, centrado en la interacción entre el medio físico y moral: “si se quiere obtener una huella lo más precisa y lo menos defectuosa posible (*de una ciudad*), es preciso estudiarla como una cuestión permanente de la ciencia y no como un modelo pasajero del arte”¹⁶⁰. En esta fisiología en la que el espacio urbano ocupaba el centro de una pretendida visión objetiva, no tenían cabida las pintorescas descripciones de las calles y los tipos humanos: la voluntad “científica” del estudio obligaba a reelaborar el discurso habitual, liberándolo de las constricciones literarias y poniendo a prueba una escritura ininterrumpida y dinámica que “nunca puede parar, pues París debe ser explicada sin cesar...”¹⁶¹. Era preciso asumir la entera estratificación urbana, desde la superficie hasta las entrañas, y emular la práctica de la disección anatómica para extraer los secretos de un lugar que, de otra forma, “se os escapará, porque es un meteoro”. Sin embargo, el escritor advirtió que, más allá de las semejanzas, no todas las metrópolis se prestaban de igual modo a su propósito:

“Para captar una semejanza de Londres, sólo hay que posar en ella la mirada; una vez captados los contornos, el viajero se marcha a su casa y reflexiona sobre aquello que Londres le ha dejado en un momento de majestuosa cadencia en el que mañana sería igual que ayer. Pero para pintar París, es preciso estar dentro de ella y constantemente con ella”¹⁶².

Finalmente, el proyecto no prosperó y se limitó al análisis de la capital francesa. Estructurada en dos partes -la primera dedicada a las calles y la segunda a los espacios de sociabilidad y a todo lo que acontece “bajo los tejados”-, la de Niépovié es una de las primeras fisiologías en las que el boulevard aparece como el lugar de observación por excelencia, un gran laboratorio social en el que el observador puede estudiar a los personajes, sus gestos y actitudes, como los signos más visibles de la moral moderna¹⁶³.

¹⁶⁰ *Ibidem.*

¹⁶¹ *Ibidem.*

¹⁶² Niépovié, G. *Op. Cit.*; p. 2.

¹⁶³ El análisis del boulevard de G. Niépovié se adelantó casi cinco años a la “Historia y fisiología de los boulevards de París”, que Balzac publicó en *Le Diable à Paris* en 1845.



2^e de la place Vendôme avec sa célèbre colonne;



Fig. 9 Grandville. Escenas de la ciudad desde la perspectiva cenital del diablo. *Le diable à Paris*, 1845.

Fig. 10 “Le Louvre et le Pont-Neuf”.
Pierre De la Mésangère.
Le Voyageur à Paris, 1797.



Las calles se transforman en una gran mesa de disección para analizar los movimientos, los ruidos y ademanes de la gente y desentrañar la imprevisible fisonomía de la masa, su tendencia al alboroto, a los tumultos y las insurrecciones:

“¡Oh! ¡Las calles de París! ¡Vivan las calles de París! Qué gran campo de observación! Allí suceden multitud de cosas; una multitud de incidentes que concurren para detectar lo que París quiere hoy, lo que desea para mañana; lo que le pasa por la cabeza y lo que tiene en su corazón. Merodear sin rumbo, sin objetivo, en las sinuosidades de esta colmena de piedra, mirar mucho, escuchar, si podéis, sin arriesgaros; iniciar una conversación con éste y el otro, con palabras hábilmente discretas, es imponerse una dura tarea y, sólo en la medida que pueda hacerlo un imitador de la ciencia de Gall, palpar el cráneo de París y el pulso del sentimiento público...”¹⁶⁴.

En las numerosas secuelas que, con mayor o menor fortuna, intentaron emular el lienzo parisino de Mercier, se escuchó durante mucho tiempo el eco de su voz. Sin pena ni gloria, en el inmediato París post-revolucionario había aparecido *Le Voyageur à Paris* (1797), de Pierre De la Mésangère, una guía que incluía un “Tableau pittoresque et moral de cette capitale” junto a una distribución temática y otra alfabética de los elementos urbanos e interminables listas de iglesias, de jardines y palacios, de los puestos del gobierno y la administración, de las instituciones culturales y las academias. Nada que ver con el original, si tenemos en cuenta que todo esto se combinaba, de manera caótica, con unas cuantas recetas de cocina y la recomendación de algunos establecimientos comerciales o de los principales espectáculos de la capital. De la Mésangère se explayaba en un minucioso registro de las costumbres parisinas y en la

¹⁶⁴ Niépovié, G. “Dans la rue”. *Op. Cit.*; p. 216. El escritor se refería a las teorías del anatomista y fisiólogo alemán Franz Joseph Gall (1758-1828), fundador de la frenología, (1800), una pseudociencia que se hizo muy popular en la época y que se basaba en el reconocimiento de las propensiones de un individuo a partir del análisis de la forma del cráneo y de sus protuberancias.

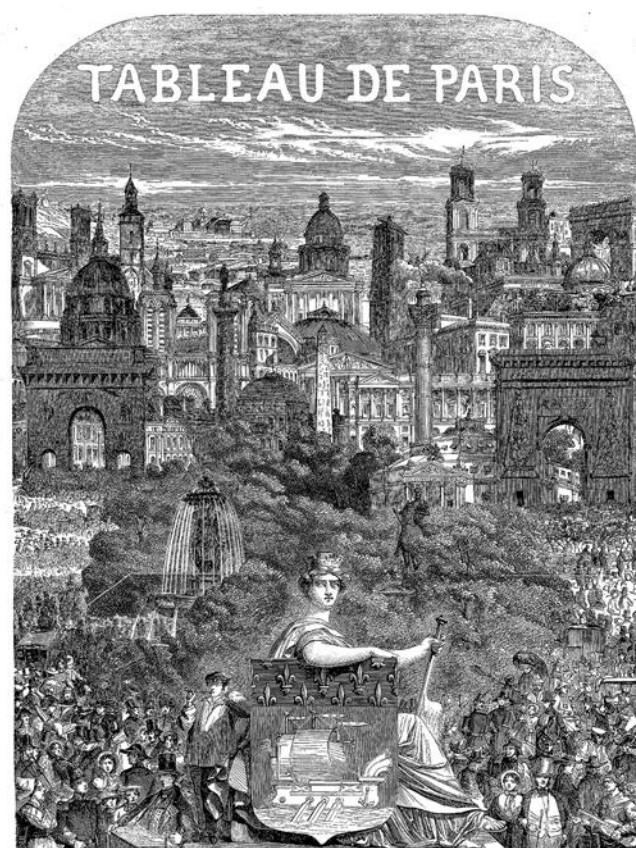


Fig. 11 Frontispicio del *Tableau de Paris*. Edmond Auguste Texier. 1852. Esta clase de imagen era habitual en la primera página de las fisiologías: la multitud se arremolina en torno a la alegoría femenina de la ciudad, mientras en el fondo se dispone, en caótica yuxtaposición, una selección de los principales edificios y monumentos.

descripción de las modas y los hábitos sociales; además, incluía numerosos detalles sobre las actrices, las “mujeres públicas”¹⁶⁵ y el ambiente de los cafés y los gabinetes literarios. El resultado cumplía a duras penas con la herencia, a pesar de que el autor invocara al genio de Voltaire y añadiera reflexiones dispersas sobre el amor, la amistad, la ignorancia, la belleza, la pornografía las prisiones, los hospitales, los paseos nocturnos, las caminatas lúgubres, las calles y su historia (Fig. 10).

Seguramente, de entre todas las tentativas de reproducir el cuadro Mercier, la más literal fue el *Tableau de Paris* (1852) del escritor Edmond Auguste Texier (1815-1887)¹⁶⁶ –(Fig. 11)–. En esta fisiología urbana, que aprovechaba el tirón comercial de los grandes retratos colectivos de la época, el autor proclamaba su voracidad descriptiva y su intención de realizar el mayor despliegue de la ciudad, un cuadro sin límites ni discriminación, en el que cualquier detalle perdido podría llegar a debilitar la intensidad narrativa. A la insaciable avidez de ciudad, se sumaban más de 1500

¹⁶⁵ Mésangère, Pierre-Antoine Lebourg de la. *Le Voyageur à Paris. Tableau pittoresque et moral de cette capitale*. À Paris, Chaaigneau aîné imp-lib et Devaux libraire, 1797; p. 116.

¹⁶⁶ Edmond Auguste Texier (1815-1887) también escribió, junto a Taxile Delord y Arnould Frémy, la serie costumbrista *Les petits-Paris*, editada por A. Taride entre 1854 y 1855.

ilustraciones en las que desfilaban todos los escenarios y tipos humanos de un París que ya no tenía nada que ver con el de Mercier, a pesar de que ambos escritores coincidieran en su incapacidad para atrapar la esencia de un lugar “que se escapa a la lupa del observador y que oculta su esquiva fisonomía y sus misterios”. Si alguna razón podía justificar la aparición de un enésimo cuadro parisino, era la necesidad de reescribir sin cesar el gran palimpsesto sobre el que nunca estaría todo dicho:

“Todavía un libro más sobre París. Si. Mientras París sea París, es decir, el centro de lo bello y lo horrible, de lo sublime y lo ridículo, de lo elegante, lo gracioso y lo pintoresco, de lo extraño y lo grotesco, de lo imposible y lo absurdo; mientras París sea lo que es, el ojo de la inteligencia, el cerebro del mundo, el compendio del universo, el comentario del hombre, la humanidad hecha ciudad, París proporcionará materia a las investigaciones del filósofo, a las elucubraciones del moralista, a las bufonadas del caricaturista, a los retratos del pintor de género, a las reproducciones, a las copias, a los cuadros, a los daguerrotipos en todas sus variantes”¹⁶⁷.

Esta vez, el escritor exigía al lector que le acompañara en sus paseos callejeros y en las visitas a “los salones y a las mansardas, a los talleres y a las tabernas, a las criptas y a las catacumbas, bajo los tejados y sobre el pavimento, a los bazares y a los paseos, a los boulevares y a las plazas, por las calles y las callejuelas...”¹⁶⁸. No era una aventura arriesgada, sino una especie de “viaje turístico organizado”, una ruta metódica que inauguraba las descripciones de la ciudad espectacular del Segundo Imperio para componer el que aspiraba a ser el *vademécum* definitivo de la época. El plan estaba claro aunque, un poco antes de iniciar sus excursiones, el escritor se preguntaba qué era lo que precisaba una ciudad para ser considerada capital:

“¿No es suficiente con un conjunto de ojivas y cimbras, de pilares fasciculados y columnas con hojas de acanto, de vitrales y bóvedas de cristal, de palacios y de casas? Añadidle el barro, la fortuna, la miseria, unos criminales y unos abogados, unas cárceles y academias; después, un cierto número de sociedades literarias, de sabios y filántropos, de lujo y macadán, unas calles y plazas públicas, mezclad todo eso y obtendréis el resultado. Pero, más que todo esto, París posee dos cosas únicas, que no se encuentran en ninguna otra parte: sus *boulevards* y sus mirones, el continente y el contenido”¹⁶⁹.

¹⁶⁷ Texier, E. *Op. Cit.*; p. i.

¹⁶⁸ Texier, E.A. *Op. Cit.*; vol. 1. p. i.

¹⁶⁹ Texier, E.A. “Les boulevards”. Cap. III. *Op. Cit.*; p. 29.



Figs. 13 Asilo de locos de Bicêtre. *Tableau de Paris*, 1852.

En la ciudad de las avenidas espectaculares, el observador emprendía un recorrido *à petit pied* “a través de Europa y del universo reducido a las proporciones de un paseo de 5 km” (Fig. 12). Sin grandes novedades, el itinerario de Texier plagiaba la secuencia ininterrumpida, entre la Madeleine y la Bastilla, que había seguido Balzac en su historia de los boulevares parisinos (1845). El escritor se ajustaba a las reglas preestablecidas para poner a prueba las posibilidades de su taxonomía social:

“Lo que posee este París sin igual son unos personajes fuertemente característicos, unos tipos tan originales como innombrables (...); son las incalculables variedades de todas estas especies tan diversas las que hemos intentado estudiar, sorprender y pintar a vuelo del lápiz y la pluma”¹⁷⁰.

Pero su cuadro no podía ceñirse al registro de los individuos que transitaban por las calles. Era preciso ser más original que los demás y “sorprender” a ese “ser múltiple, que vive un millón de vidas diferentes”, “en la cama, junto al fuego, en pijama y zapatillas, en su interior”. Desgraciadamente, Asmodeo “había regresado al infierno, llevándose consigo su secreto” y “al observador que pasea tranquilamente por las calles, ninguna puerta acogedora le muestra lo que acontece detrás de las escarpadas murallas de las casas, ni le abre el camino a su curiosidad; en vano trepa hasta lo más alto, y contempla este inmenso hormiguero de tejados brillantes y opacos, esperando que un genio caritativo venga a sorprender a todos esos impenetrables refugios de la vida privada”¹⁷¹. La impenetrable ciudad era la razón que llevaba a Teixier a invocar la memoria del

¹⁷⁰ Texier, E.A. “Introduction”. *Op. Cit.*; vol. 1. p. IV.

¹⁷¹ Texier, E.A. “La vie privée”. *Op. Cit.*; p. 276.



Fig. 14 Cárcel-cuartel de Bicêtre. *Tableau de Paris*, 1852.

diablo volador: “Ah! si tuviéramos el bastón de Asmodeo! Si nos estuviera permitido pasear al lector por todos los interiores tan diversos y característicos de la existencia parisina! Cuantos dramas y vodeviles! Cuantas escenas tristes y cómicas!”¹⁷². Como el diabólico observador, el escritor aspiraba a mostrar lo que nadie, hasta entonces, había sido llamado a contemplar (Figs. 13-14).

En un largo capítulo dedicado a los espacios de la intimidad, a los que denominaba “los impenetrables refugios”, Texier reproducía una ilustración de Bertall que representaba la sección de un edificio de viviendas (Fig. 15), dejando a la vista los interiores y sus inquilinos, y que había sido publicada anteriormente en *Le Diable à Paris* (1845)¹⁷³. Sin llegar a constituir un género en sí mismo, los “cortes anatómicos” de la intimidad doméstica se hicieron muy populares en las numerosas publicaciones ilustradas de la época¹⁷⁴. Pero no sólo aparecían en las revistas y las fisiologías francesas: en sus *Escenas matritenses* (1832-1842), el escritor costumbrista Ramón Mesonero Romanos (1803-1882, se había adelantado a Texier al dedicar un capítulo a “Las casas por dentro” y acompañarlo de un grabado de José Vallejo Galeazo que representaba la sección de un edificio de viviendas madrileño (Fig. 16). Apostado en

¹⁷² Texier, E.A. *Op Cit.*; p. 65.

¹⁷³ El verdadero nombre de Bertall era Charles Albert d’Arnoux (1820-1882).

¹⁷⁴ Diana Periton establece la analogía entre estas secciones y el panorama, partiendo de un esquema espacial en el que, desde un punto de vista privilegiado, el detalle del primer plano se dispone en relación a un fondo plano y continuo para dar la sensación de imagen global. En “The ‘Coupe Anatomique’: sections through the nineteenth century Parisian apartment block”. *The Journal of Architecture*. Vol. 9, núm. 3. London: Routledge, 2004; pp. 289-304. En su trabajo más reciente, Antonio Pizza relaciona estas secciones con la transformaciones urbanas y sociales del París del Segundo Imperio: Pizza, A. “Esperienze del “sublime” nella città rivoluzionata del secondo impero”. *Parigi e Baudelaire. Letteratura, arti e critica nella città moderna*. Milano: Edizioni Unicopli, 2017; p. 95 y sg.

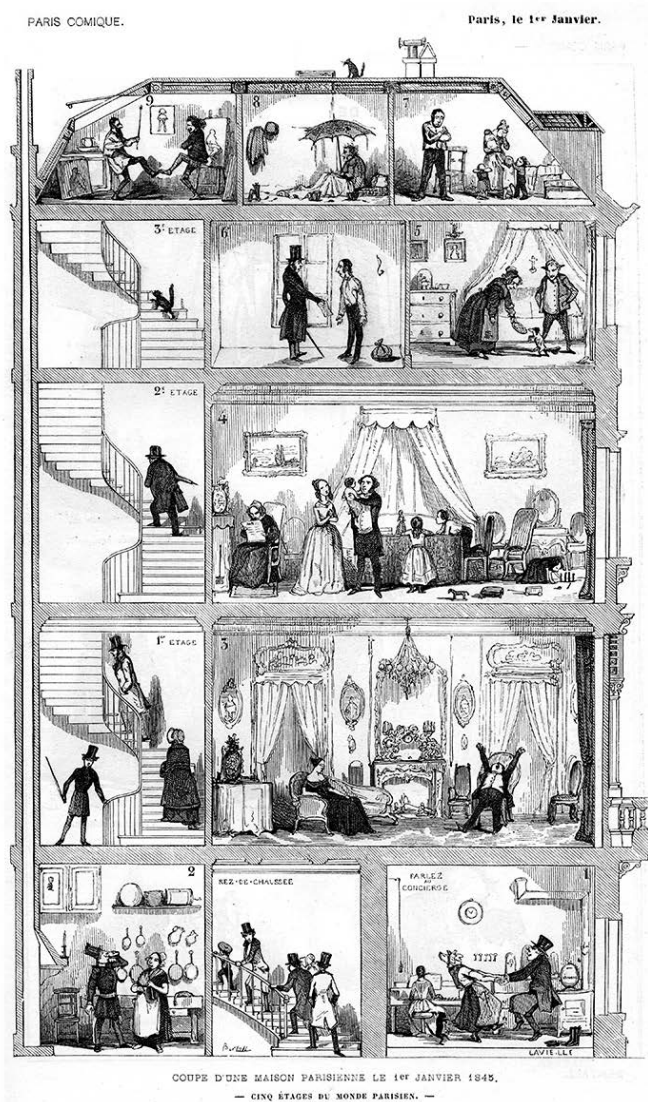


Fig. 15 Bertall. “Los cinco pisos del mundo parisino”. *Tableau de Paris*. 1852. Ilustración publicada anteriormente en *Le Diable à Paris*, con el título « Coupe d'une maison parisienne le 1er janvier 1845.

el “observatorio de la Puerta del Sol”, en el punto “más culminante de este mundo sub-lunar”, Mesonero también se reivindicaba como el observador más perspicaz de la sociedad española: “Dispuse, pues, mi “observatorio moral en la región de las nubes, aislado, independiente y libre de toda atmósfera viciada; preparé el telescopio de la experiencia; pedí una pluma a la verdad; abrí los ojos; cerré los libros; dejé los estudios y me metí a predicador”¹⁷⁵.

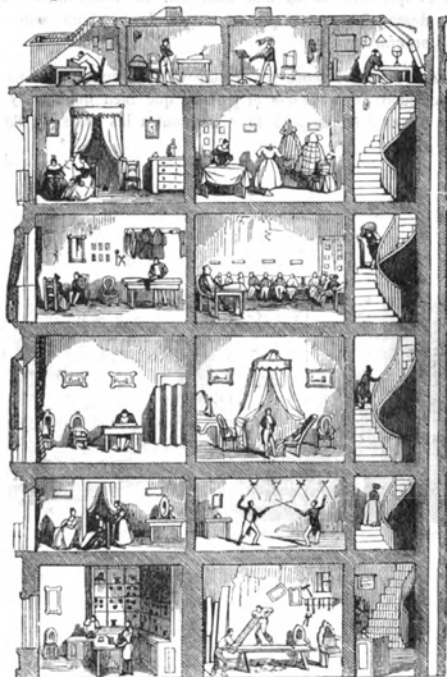
En cierto modo, el muro infranqueable de la intimidad se derribaba con estas imágenes y el lector participaba de una representación “organizada” de la sociedad en el interior del típico inmueble de alquiler que Texier se encargaba de describir con desdén:

¹⁷⁵ Mesonero Romanos, Ramón. “El observatorio de la Puerta del Sol”. *Escenas matritenses por el curioso parlante*. 2ª época. 1836-1842. Edición consultada: (1832-1842). Madrid, Imprenta y Librería de Ignacio Boix, 1845; p. 264.

LAS CASAS POR DENTRO.

59

ra de las demas. Pues siendo cual era, tenia dos tiendas, y en ellas vivian un sombrerero y un ebanista; el zapatero del portal dormia en un chirivill de la escalera; un diestro de esgrima en el entresuelo; un empleado y un comerciante en los principales; un maestro de escuela y un sastre en los segundos; una ama de huéspedes, una modista y una planchadora en los terceros; un músico de regimiento, un grabador, un traductor de comedias y dos viudas, ocupaban las buardillas, y hasta en un desvancillo que caia sobre estas, habia encontrado su asiento un matemático, que llevaba publicadas varias observaciones sobre las principales alturas del globo.



» Por lo que á mi toca, bien pronto empecé á suspirar por las comodidades á que estaba acostumbrado; y así es que á los cuatro meses abandoné aquella mansion y volví á esta provincia; pero júrole á usted que no pude hacerlo sin notable deterioro de mis sentidos; pues gracias á la escasa luz que el patio empavesado nos suministraba, perdí algunos grados de vista; mi olfato llegó casi á neutralizarse con las continuas exhalaciones de los pozos, albañales, comunes y vertederos de la tal casa; por una consecuencia inmediata vino á resentirse el gusto, que siempre tuve delicado; el oído perdió su natural fineza con la bataola

Fig. 16 José Vallejo Galeazo. "Las casas por dentro". *Escenas matritenses*, 1836-1842.

"Todas estas casas, salvo raras excepciones, han sido construidas sobre dos o tres modelos apenas diferentes; sobre todo, la vivienda burguesa, esta gigantesca cómoda cúbica, con sus cinco o seis pisos superpuestos como cajones, con sus compartimentos rectangulares en el interior y sus ventanas tan regularmente monótonas en el exterior"¹⁷⁶.

Aunque Mercier y Texier no hicieron otra cosa que "obedecer a las condiciones de su época", el resultado de su experiencia urbana fue radicalmente distinto. En 1854, el escritor Armand de Pontmartin marcaba las distancias entre ambos, al afirmar que mientras Mercier había pintado el gran cuadro de la ciudad con el pincel de un "historiador turbulento, inquieto, oscuro, revuelto y melodramático, de un París que se inclinaba hacia el abismo del futuro", el cuadro de Texier era sólo el producto

¹⁷⁶ Texier, E.A. "La vie privée". *Op Cit.*; p. 276.

convencional de un “monógrafo (*sic*) atento, tranquilo, reposado, preciso, previsor y razonable de un París que ha sabido convertir en ornamento, en belleza y riqueza cada escombros del pasado”¹⁷⁷.

En 1867, salía a la luz *Paris Guide*, la gran obra colectiva que celebraba la exposición universal y que los editores presentaron como el mayor mirador sobre Francia y Europa, la “afirmación del progreso, un monumento hospitalario ofrecido al genio de otros pueblos por los principales escritores (...); una enciclopedia viviente, la Exposición universal de las inteligencias y, al mismo tiempo, una guía familiar y práctica del visitante en París”¹⁷⁸. Destinada al gran público, *Paris Guide* es el termómetro que indica el grado de interferencia entre la fisiología literaria y la guía urbana, a través de dos volúmenes que sintetizan la esencia de un producto híbrido, una mezcla de *álbum*, *enciclopedia* y *guía práctica*, en la que se intercalan los artículos literarios, periodísticos y científicos con el lenguaje y los contenidos de los manuales turísticos más convencionales:

“Todas las indicaciones útiles para el viajero, todas las indicaciones prácticas para los extranjeros se encuentran en esta guía de manera completa y con un orden tan metódico que el volumen será indispensable para cualquiera que quiera conocer París, tanto en su fisonomía íntima como en su fisonomía exterior. En una palabra, esta obra es, a la vez, un verdadero *Álbum*, por sus ilustraciones; una *Enciclopedia* de París, por el conjunto de estudios que contiene; una *Guía* práctica y elemental, por sus indicaciones”¹⁷⁹.

Junto al alegato pacifista y el canto a la civilización de Víctor Hugo, la obra incluía contribuciones de numerosos escritores y artistas, como Théophile Gautier, Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, Hypolite Taine, Ernest Renan o Charles Agustin Sainte-Beuve, entre otros. El primer volumen estaba dedicado al *Progreso* de las ciencias y las artes e incluía artículos de historia, aportaciones de los principales representantes de las instituciones científicas y literarias, notas sobre enseñanza, bibliotecas e impresores; así como estudios sobre las artes, los museos, los palacios, los monumentos, las iglesias, los teatros o alegatos al desarrollo industrial. El segundo volumen describía la *Vida* de París en una minuciosa radiografía coral de la sociedad del Segundo Imperio acompañada de capítulos dedicados a los extranjeros que llegaban a la ciudad, a la prensa y la política, a los paseos, la alimentación, la ciudad subterránea, la correspondencia y los transportes; las estructuras administrativas,

¹⁷⁷ Pontmartin, Armand de. *Causeries littéraires*. París: M. Lévy frères, 1854; p. 217.

¹⁷⁸ “Avis des éditeurs”. *Paris Guide. Par les principaux écrivains et artistes de la France*. Vol. I: *La science, l'art*. París: Librairie internationale, 1867; s.p. En esta obra, Víctor Hugo proclamaba su famosa sentencia “Le livre, c’est Paris”.

¹⁷⁹ “Avis des éditeurs”. *Op. Cit.*; vol. II: *La vie*; s.p.

financieras y comerciales, militares y judiciales; la asistencia pública y la muerte, para culminar con la descripción del gran espectáculo de la exposición.

La consolidación del imaginario de la metrópolis espectacular tiene una deuda particular con los seis volúmenes de *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX^{me} siècle* (1868), una gran fisiología escrita por el periodista y fotógrafo Maxime du Camp (1822-1894). De nuevo, estamos ante un producto que se benefició del tirón comercial de la muestra y que, como tantos otros, buscaba rehabilitar la mirada de Mercier a través de los ojos de un observador que se confesaba “maravillado por la grandeza verdaderamente extraordinaria del espectáculo que salta a la vista”¹⁸⁰. Tampoco quería du Camp “hacer una monografía de París y menos todavía de escribir su historia”, porque, a su juicio, la ciudad era como un inmenso organismo, “un gran cuerpo” del que sólo pretendía “hacer una disección anatómica”¹⁸¹. La idea le permitía desarrollar una analogía entre el espacio urbano y un organismo vivo, partiendo de la observación de las principales acciones humanas -como “comer, beber, pasearse, bañarse, bailar, fumar, ir a los espectáculos, a la iglesia, a las bibliotecas, a los museos”-y del análisis de los mecanismos de poder sobre un ciudadano que podía ser “registrado, catalogado, numerado, vigilado, iluminado, limpiado, dirigido, cuidado, amonestado, arrestado, juzgado, aprisionado, enterrado...”¹⁸².

En esta extraña mixtura de necesidad, acción e imposición, la ciudad aparece como un territorio de tensión entre el deseo y la obligación, la libertad y la opresión, en la que du Camp identifica los efectos de las fuerzas públicas y la impronta de las nuevas infraestructuras y servicios urbanos, desde las comunicaciones hasta la administración, los ferrocarriles, las industrias y la navegación fluvial. Tras un primer volumen en el que establecía las condiciones del estudio, el autor exponía un minucioso análisis estadístico del consumo parisino, en el que comparaba los datos de la alimentación antes y después de la Revolución, añadiendo las cifras del matadero, de los mercados municipales y del Banco de Francia. El tercer volumen, aparecido en 1872 –después de haberse interrumpido la edición a causa de los sucesos de 1870-, incluía un largo capítulo en el que Du Camp el autor reflexionaba sobre el poder y su transgresión; para justificar sus argumentos, incorporaba datos sobre la delincuencia y la prostitución, así como su contrapunto en las estructuras del control social, desde la justicia a la policía, de la prisión a la guillotina. El cuarto y quinto volumen estaban dedicados a las bondades de la asistencia pública y, en

¹⁸⁰ Camp, Maxime du. “Introduction”. *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX^{me} siècle*. 1868. 6 vols. 5^a édition: 1875; vol 1; p. 2.

¹⁸¹ Camp, M du. “Introduction”. *Op. Cit.*; vol 1; p. 9.

¹⁸² Camp, M du. “Introduction”. *Op. Cit.*; vol 1; pp. 9 y 10.

ellos, Du Camp presentaba un detallado análisis sobre las causas y las consecuencias de la mendicidad, acompañándolo de las estadísticas de los hospitales y asilos, de las descripciones de los huérfanos, los ancianos y los locos, de las funciones del Monte de Piedad, de las instituciones de enseñanza y las escuelas de sordomudos y ciegos; todo esto, mezclado con los beneficios que aportaban la nueva iluminación urbana, los servicios de aguas y las cloacas. Las reformas de Haussmann ocupaban un lugar preferente en el sexto volumen, junto a las consideraciones sobre la vida de los parisinos -desde el nacimiento hasta la muerte-, las reflexiones en torno a la religión o los efectos de las revoluciones, así como la descripción de los cementerios, las catacumbas, los teatros, la ópera, las bibliotecas y los periódicos.

La obra abordaba hasta el más mínimo detalle de aquel inmenso organismo que parecía funcionar para satisfacer las necesidades del respetable ciudadano y, en especial, para colmar las apetencias del viajero masculino. Cien años antes de que Roland Barthes fijara su atención sobre la noción de lugar del placer como “una de las mistificaciones más tenaces del funcionalismo urbano”¹⁸³, Du Camp describió una ciudad en la que “todas las funciones de la vida se han convertido poco a poco en placeres (...); una “inmensa fábrica en la que todo el mundo, sin excepción, está ocupado en la creación de diversiones siempre nuevas”¹⁸⁴. La imagen de la metrópolis como una gran maquinaria de placer, con el ocio y el consumo como valores esenciales de la vida moderna, ganaba espacio en las páginas de las numerosas guías turísticas que se editaron a partir de la exposición de 1867. Aquel mismo año apareció *Les plaisirs de Paris: guide pratique des étrangers et illustré* (1867), un manual turístico en el que el periodista y escritor Alfred Delvau institucionalizaba su particular cartografía de los placeres urbanos, dirigiéndose, de manera explícita, a un destinatario, masculino y provinciano, que podía gastar su tiempo y su dinero en descubrir la exposición pero que, sobre todo, debía disfrutar de las libertades que le ofrecía la “ciudad del placer”¹⁸⁵. La guía abría el camino a una serie de publicaciones turísticas que, como en el caso de *Les Plaisirs et les curiosités de París. Guide humoristique et pratique* (1889), del también periodista y escritor Camille Debans, tenían la intención de descubrir “los rincones desconocidos por el gran público y los detalles inéditos de la vida moderna”¹⁸⁶. De nuevo, se trataba de un producto que apelaba a la autoridad de Mercier y a la perspicacia del diablo

¹⁸³ Barthes, R. (1993). *Op. Cit.*; pp. 264-265.

¹⁸⁴ Debans, Camille. *Les Plaisirs et les curiosités de de París. Guide humoristique et pratique*. Paris: Ernest Kolb éditeur, 1889; p.7 y sg.

¹⁸⁵ Delvau, Alfred. *Les plaisirs de Paris: guide pratique des étrangers et illustré*. Paris: Faure, 1867. Ese mismo año, Delvau publicó otra fisiología, *Les lions du jour: physionomies parisiennes*. Paris: E. Dentu, 1867.

¹⁸⁶ Debans, C. *Op. Cit.*; p. 2.

volador para demostrar “la importancia que los placeres habían adquirido en París y decir hasta qué punto eran indispensables”¹⁸⁷. El objetivo de Debans era, como en el caso de Balzac o el de Texier, “esbozar una fisiología completa del Boulevard”¹⁸⁸, del arquetipo de los placeres urbanos, que poseía ese “algo indefinible, compuesto de elementos de lo más dispar (...) el *rendez-vous* del mundo entero”¹⁸⁹. A fuerza de convocar con insistencia su presencia, el boulevard pasó a representar la síntesis de la metrópolis espectacular, el pacífico ecosistema en el que convivían todos los grupos humanos, “el único rincón del mundo donde el placer es una necesidad social, un estado normal”¹⁹⁰, y donde confluían los

“...placeres de los ojos, placeres de los labios, placeres de las manos, del oído, del olfato, del palacio, del orgullo, de la vanidad, de la pereza. Todo lo embriagador, lo perturbador, las emociones. Id, atravesad París. Entrad en los teatros, en los restaurantes, en los cafés, contemplad los escaparates, recorred los bazares, estudiad los museos, frecuentad los círculos, los bailes, escuchad la música, oíd las canciones, penetrad en los talleres, mirad a las mujeres, subid a lo más alto, sumergíos en los bajos fondos...por todas partes, siempre, encontraréis esta preocupación incesante: el placer de los otros y el placer de uno mismo”¹⁹¹.

Numerosas ediciones turísticas explotaron las posibilidades comerciales de una nueva forma de hedonismo urbano dirigido, exclusivamente al viajero masculino, como en el caso de una *Guía secreta del extranjero soltero en París* (1889), en la que el redactor incluía una larga relación de las principales distracciones diurnas y nocturnas, con “indicaciones de los establecimientos de noche, de las *brasseries* servidas por “señoritas contoneándose” y de los cabarets excéntricos y las casas únicas y renombradas”¹⁹². No podía ser de otro modo, porque aquella ciudad no era la de los tumultos y las insurrecciones; como tampoco era la de la represión, el fuego, la sangre y las barricadas, la de la miseria o la desigualdad, sino un “...desfile incesantemente nuevo, este desfile sin fin, este caleidoscopio de inagotables fantasías, este espectáculo de mil representaciones, este va y viene perpetuo, esta mezcla de todo, esta cosa ondulante y diversa, de una insaciable curiosidad, siempre satisfecha y renacida (...); cuando se ha visto una vez, no se resigna uno a no verlo más”¹⁹³.

¹⁸⁷ Debans, C. “Advertisement”. *Op. Cit.*; p. 3.

¹⁸⁸ Debans, C. “Le boulevard”. *Op. Cit.*; p. 26.

¹⁸⁹ Debans, C. *Op. Cit.*; p. 17.

¹⁹⁰ Debans, C. *Op. Cit.*; p. 7.

¹⁹¹ Debans, C. *Op. Cit.*; p. 9.

¹⁹² *Guide secret de l'étranger célibataire à Paris*. Paris: L.Gallibaud, 1889.

¹⁹³ Énault, Louis. “Les Boulevards”. *Paris et les parisiens au XIXè siècle: moeurs, arts, monuments*. París, Morizot, 1856; p. 156; citado en Díaz, J. *Op. Cit.*; p. 4.

El fondo bibliográfico de la Biblioteca Nacional de Francia revela hasta qué punto estas publicaciones fueron el resultado de la fiebre de ciudad de aquel siglo y de la exigencia de ofrecer la visión más audaz, inédita y extravagante del paisaje urbano, llegando, incluso, hasta la exhibición de la anomalía para mostrar el “París oculto, latente, subterráneo que subyace al París aparente y superficial, cuya “normalidad” se nos revela frágil y siempre amenazada”¹⁹⁴. Entregadas a una insaciable avidez escudriñadora, estas obras permitían al lector *ver sin ser visto*, para convertirse en el excepcional observador de una sociedad recelosa de la inquietante desmesura metropolitana que, así, se reducía a la dimensión más pacífica y familiar del libro.

En la historia de esta desenfrenada carrera comercial, encontramos numerosos productos de factura híbrida –a medio camino entre el relato literario y la guía instrumental- que se promocionaban como el vademécum imprescindible para acompañar las caminatas del viajero, con visiones distintas a la habitual e itinerarios a través de las calles más sórdidas, en busca de “lo anárquico, la nocturnidad, lo amorfo, lo monstruoso, lo extraño, lo natural indescriptible”¹⁹⁵. Muchas de estas obras continuaban la tradición del “noctambulismo” callejero que encarnaba la mítica figura de Nicolás Edme Restif de la Bretonne (1734-1806), el prolífico y polémico escritor que cultivó numerosos géneros literarios en el tiempo de la Revolución y cuya popularidad se debía a sus escandalosos relatos eróticos y pornográficos. Como si fuera un negativo de su coetáneo Mercier, el autor de *Les nuits de Paris ou le spectateur nocturne* -una oda al noctambulismo urbano, escrita en ocho volúmenes entre 1788 y 1794-, era rescatado periódicamente por una escritura que añoraba su penetrante mirada¹⁹⁶.

Sólo siete años antes de publicar su guía dedicada a los placeres urbanos, Alfred Delvau había escrito *Le Dessous de Paris* (1860). En este caso, se trataba de una apología de la ciudad oculta que el escritor dedicaba a su amigo Nadar, el fotógrafo que descendió hasta las negras catacumbas, armado con su cámara y unas bengalas de magnesio, para tomar las primeras fotografías del macabro escenario¹⁹⁷. Y, como su compañero en las entrañas del depósito de huesos, Delvau quiso retratar “los estratos inferiores” de la sociedad, desde “los pisos más altos al subsuelo”¹⁹⁸, con el

¹⁹⁴ Calatrava, Juan. “Balzac urbanista. El espacio parisino en Ferragús”. *Proyecto y Ciudad. Revista de temas de arquitectura*. Núm. 2. Universidad Politécnica de Cartagena, 2011; pp. 5-22.

¹⁹⁵ Hamon, P. (1989). *Op. Cit.*; p. 80.

¹⁹⁶ Sobre la relación entre Mercier y Restif de la Bretonne, ver la edición crítica de sus obras realizada por Michel Delon, *Paris le jour, Paris la nuit*. Paris: Robert Laffont, 2002.

¹⁹⁷ Delvau, Alfred. *Le dessous de Paris*. Paris: Poulet-Malassis et de Broise libraires-éditeurs, 1860. En sus notas, W. Benjamin criticaba la superficialidad del escritor: “Delvau pretende conocer en el callejeo las capas sociales de París con tan poco esfuerzo como un geólogo las capas de la tierra”; en Benjamin, W, (2005). *Op. Cit.*; p. 439.

¹⁹⁸ Delvau, A. (1860). “Les trottoirs parisiens”. *Op. Cit.*; p. 138.



Fig. 17 Léopold Flameng. Frontispicio de *Le dessous de Paris*, de Alfred Delvau, 1860.

fin de demostrar que si “la parte superior es encantadora, la inferior es horrible”¹⁹⁹. Sus interlocutores no eran todavía los turistas ni los visitantes de provincias que acudían a la metrópolis espectacular en busca de placeres y distracción, sino los miembros de “esa ciudad de gentes elegantes que lleva el nombre de París”; esos seres “felices, millonarios o burgueses (*que*) se exteriorizan muy poco y que se confinan voluntariamente en las delicias del *at home*, el *gemüthlichkeit*, y el *chez soi* (*sic*), sin conocer “los dolorosos enfrentamientos, las pesadas cargas, las corrientes de aire desagradables, los ruidos malsonantes y los olores malsanos”²⁰⁰ (Fig. 17). Con estas palabras retaba Delvau a los “ciegos burgueses” para que abandonaran el confortable reducto de la intimidad y se adentraran en la sustancia de una ciudad desconocida y temida, mediante la exploración de unas calles que les parecerían tan exóticas como los paisajes que describían los famosos aventureros de la época. En primer lugar, el escritor se colocaba a sí mismo en la línea de los anteriores descubridores urbanos:

“Yo vengo después de Mercier, después de Réstif de la Bretonne, después de Dulaure, después de Touchard-Lafosse y sobre todo, después de Balzac, Gérard

¹⁹⁹ Delvau, A. (1860). “Ce qu’on appelle, je crois, une préface”. *Op. Cit.*; p. 9.

²⁰⁰ Delvau, A. (1860). *Op. Cit.*; p. 4. La crítica se dirigía contra la intimidad y el confort de la vida doméstica como valores de la existencia burguesa.

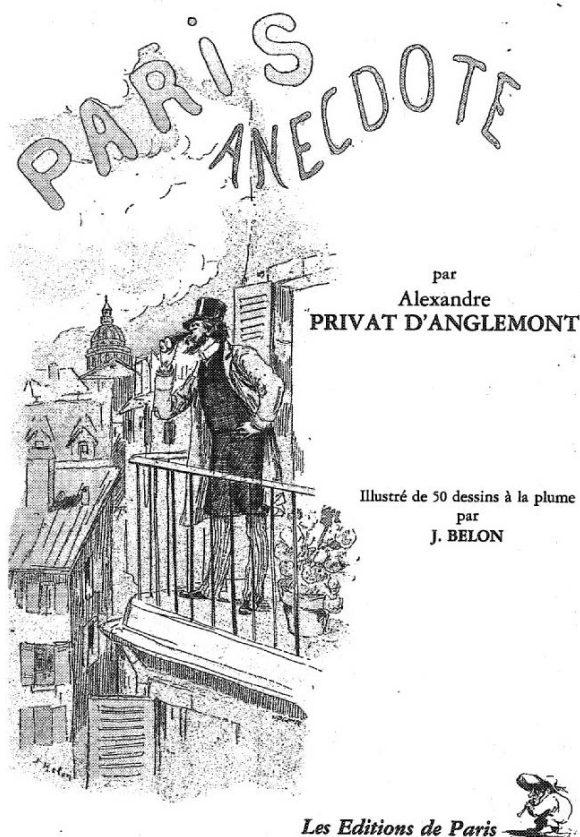


Fig. 18 Edición de 1885 de *Paris Anecdote*, de Alexandre Privat d'Anglemont.

de Nerval y Privat d'Anglemont, los más valientes exploradores que hayan estado jamás aquí”²⁰¹. Pero, por encima de todos ellos, Delvau se reflejaba en la figura del desaparecido Alexandre Privat d'Anglemont (1815-1859), el más “valiente explorador” y autor de *Paris-Anecdote* (1854), una serie de artículos dedicados a la ciudad innumerable²⁰². Privat representaba la quintaesencia de una bohemia que desafió la indiferencia de la sociedad biempensante hacia los lugares en los que se hacinaba la población marginal. La reivindicación póstuma de su obra lo emplazó en el catálogo de los inefables observadores que construían sus relatos sobre la práctica de la exploración urbana (Fig. 18). En el lado opuesto de la corrección política de las descripciones del Segundo Imperio, Privat rechazaba la mediación de los manuales turísticos y la mercantilización del conocimiento y el libre descubrimiento: “Actualmente la erudición se compra. Hay manuales de todo. En dos horas y por 10 sueldos, puedes convertirte en sabio”²⁰³. En una reedición póstuma de *Paris Inconnu* (1861), del mismo Privat, era el propio Delvau quien firmaba su semblanza y lo comparaba con Mercier, porque ambos “habían escrito su libro con las piernas”²⁰⁴.

²⁰¹ Delvau, A. (1860). *Op. Cit.*; p. 9.

²⁰² Privat d'Anglemont, Alexandre. *Paris-Anecdote. Les industries inconnues, la Childebart, les oiseaux de nuit, la villa des chiffonniers*. Paris: P. Janet, 1854.

²⁰³ Privat d'Anglemont, A. *Voyage à travers de Paris*. 6 vols. Paris: Chez Paulier éditeur-libraire, 1846.

²⁰⁴ Delvau, A. “Alexandre Privat d'Anglemont”. *Paris inconnu. Précedé d'une étude sur sa vie par Alfred Delvau*. Paris: Adolphe Delahays libraire éditeur; 1861; p. 9.

A pesar de la distancia, en las páginas de *Le Dessous de Paris* resuena la voz de Privat como resuena el eco de *Los misterios de París* (1842-1843), la popular obra del escritor Eugène Sue (1804-1857), una auténtica expedición a la miseria y a la injusticia social a través de la historia del pueblo parisino²⁰⁵. Esta es la línea que siguieron numerosas descripciones urbanas, como *París horrible, París original* (1882), del periodista especializado en noticias criminales, Georges Grisson, quien aprovechaba la ocasión para despreciar las visiones monumentales y los retratos más amables de la capital francesa:

“Lo he visto todo, he estado en todas partes, lo he sabido todo. Y ahora, si queréis, lectores, podéis seguirme en este viaje de exploración; será, a la vez, siniestro y grotesco, divertido y desgarrador. Pero será, y así lo creo, siempre pintoresco y, ya os lo digo ahora, siempre verdadero”²⁰⁶.

Esta vez, el periodista se erige como la figura que ostenta el monopolio de la siniestra realidad, el único capaz de elaborar la cartografía del crimen parisino y de describir las escenas más impactantes, los rincones más escondidos en el “interior de la bella ciudad”. Grisson derivaba el interés del lector hacia unos personajes y lugares que no eran menos espectaculares que los espacios de la gran sociedad: los “barrios sombríos e infectos, los mendigos y vagabundos, la de las mil maneras de robar, la de las tabernas, el París histérico y el París loco”, con sus hospitales y sus hermanas de la caridad, sus prostitutas y su particular feria de cadáveres de la morgue²⁰⁷.

La extraña panoplia de seres humanos que transitaba en las páginas literarias recalaba en las guías turísticas con renovada intensidad. Adolphe Joanne supo aprovechar el tirón comercial de las entrañas de la ciudad, replanteando algunos capítulos de su *Guía ilustrada de París* (1867), para conducir a los visitantes en el descubrimiento de los lugares en los que habitaba la población invisible:

“Si alguien quiere estudiar la fisonomía de las viviendas de los obreros, es preciso dirigirse principalmente hacia las calles vecinas del faubourg Saint-Antoine, de la rue Mouffetard, siguiendo la línea de los antiguos boulevares exteriores, especialmente de la Villette a Ménilmontant, y alguna parte de los barrios de Vaugirard y el Observatorio”²⁰⁸.

Cuando los *Conductores* o los *Pariseum* de principios del siglo XIX recomendaban al extranjero los mejores lugares para encontrar alojamiento, fraccionaban el

²⁰⁵ La obra de Sue, que se publicó en forma de folletín en el *Journal des débats*, gozó de tal popularidad que incluso se le atribuyó el despertar de la conciencia social que desembocó en la revolución de 1848.

²⁰⁶ Grisson, Georges. *Paris horrible et Paris original*. Paris: Dentu éditeur, 1882; p. 4.

²⁰⁷ Grisson, G. *Op. Cit.*; p. 11.

²⁰⁸ Joanne, A. (1867). *Paris illustré. Op. Cit.*; p. XXXVI.

territorio según la vieja estructura medieval. Una guía de 1804 descomponía la ciudad en cinco sectores ligados a unas actividades concretas: así, la Chaussée d'Antin, era el barrio en el que debían alojarse los negociantes y banqueros; St. Denis, se presentaba como el lugar propicio para los comerciantes; el quai Voltaire y el de los Agustinos, eran las zonas para los libreros; el Faubourg Saint Germain, el entorno idóneo de los ministros, y el Palais Royal y las Tullerías los escenarios del extranjero curioso²⁰⁹. Con el paso del tiempo, la antigua segmentación gremial se adaptó a los sucesivos cambios políticos y sociales; algo que, en las guías dirigidas a las clases más populares, cobraba un matiz especial: así, un manual turístico de 1889 incluía una sección para “aquellos que quieren ir a ver París y la exposición sin gran gasto de tiempo y dinero” y recomendaba elegir alojamiento en los “barrios habitados por la población menos rica”. Una vez instalado, el viajero podía escoger diferentes itinerarios y, en cada uno de ellos, sumergirse en el paisaje más característico de un grupo social determinado. De este modo, el Boulevard Montmartre se presentaba como “el punto de encuentro de las gentes de letras y de la bolsa”; el Boulevard de los Italianos era el lugar de los “ociosos elegantes de toda Europa”, mientras que el Boulevard de los Capuchinos, el de la Madeleine y la Rue Royale no eran “más que vías de paso”²¹⁰. Los barrios más periféricos también obtuvieron su porción turística en las guías de bajo coste, como aquella que precisaba a sus lectores el significado de los denominados “quartiers excentriques” –los que se situaban más allá de los boulevares exteriores-, no sin antes advertirles que “barrio apartado no siempre significa barrio pobre”. Tras liberar al término de cualquier connotación negativa, la guía elaboraba un retrato de los habitantes de los barrios apartados: “la Butte Montmartre, desde donde se domina todo París y que está poblado de hombres de letras y de artistas; Passy y Auteuil, los barrios elegantes; Batignolles, el barrio de los pequeños rentistas y de los empleados de los grandes almacenes; Montrouge, otro barrio de artistas, pintores y escultores...”²¹¹. Con estas delimitaciones, los editores buscaban la aceptación de un sector de la sociedad que todavía se identificaba con los rincones más pintorescos y que prefería las perspectivas tradicionales para contemplar la ciudad, como la clásica colina de Montmartre que, el mismo año en que se inauguraba la torre Eiffel, se mantenía firme en una guía frente a la amenazante presencia del más deslumbrante de todos los miradores:

“El mejor lugar para ver París y sus alrededores es la cúspide de la torre del Champ-de-Mars: ciertamente, podréis realizar esta ascensión muchas veces; pero

²⁰⁹ Blainvillain, J.F.C. *Op. Cit.*; p. xxviii.

²¹⁰ *Paris-Exposition*. (1889). *Op. Cit.*; p. 10.

²¹¹ “Reisengements pratiques. Ou se loger?”. *Paris Exposition 1900*. *Op. Cit.*; p. 12.

hoy, para nosotros, es un monumento demasiado moderno. Nos iremos a otro lugar, a la colina de la Buttes-Montmartre”²¹² (Fig. 19).

En las numerosas publicaciones que describieron los espacios urbanos y sus habitantes, la imagen de la metrópolis más espectacular del siglo se consolidó como un filón inagotable, con la convicción, claramente literaria, de que, detrás de cada calle o de cada muro, podía aparecer aquel detalle inesperado que desvelaría el auténtico rostro de la ciudad: “Escribir sobre París siempre es cosa tentadora para un observador. No se cansa nunca de caminar en este gran círculo, va y viene, da vueltas, lo cruza en todas direcciones, y siempre encuentra algo nuevo. La mina nunca se agota”²¹³.



Fig.19 “Paris à vol d’oiseau vu des hauteurs de Montmatre”. *Guide général dans Paris*, 1855.

²¹² “Paris à vol d’oiseau”. *Paris. Sa vie et ses plaisirs. Op. Cit.*; p. 12.

²¹³ Eyma, Xavier. “Préface”. Virmaître, Charles. *Les curiosités de Paris*. Paris: P. Lebigre-Duquesne, 1868; p. 5.



Fig. 1 Jean Alexis Rouchon. Cartel publicitario de los almacenes *A l'Oeil* de París, 1864.

Los ojos insaciables: habitantes, turistas y otros individuos pululantes

“El único viaje verdadero, el único baño de Juventa, no sería ir hacia nuevos paisajes, sino tener otros ojos, ver el universo con los ojos de otro, de otros cien, ver los cien universos que cada uno de ellos ve, que cada uno de ellos es”.

Marcel Proust. *La prisionera. A la busca del tiempo perdido*, 1923.

Una sociedad “en la que la gente está más influenciada por el ojo que por cualquier otro órgano del cuerpo”. Con estas palabras describía una revista norteamericana en 1910 a la población que habitaba en las grandes ciudades²¹⁴. Era una forma, directa y sencilla, de explicar a los lectores lo que, para el sociólogo Georg Simmel, constituía una de las características esenciales de la vida moderna:

“Las relaciones alternantes de los hombres en las grandes ciudades se distinguen por una preponderancia expresa de la actividad de los ojos sobre la del oído. Las causas principales son los medios públicos de transporte. Antes del desarrollo de los autobuses, de los trenes, de los tranvías en el siglo diecinueve, las gentes no se encontraron en la circunstancia de tener que mirarse mutuamente largos minutos, horas incluso, sin dirigirse la palabra unos a otros”²¹⁵.

Miradas en silenciosa circulación; miradas vacías y perdidas, indiferentes o curiosas, a menudo esquivas y desconfiadas. Ésta es la esencia de la visión que recorre las calles apresuradas de la metrópolis y que, en palabras de Walter Benjamin, colisiona con la “multitud inabarcable en la que nadie está del todo claro para el otro y nadie es para otro enteramente inabarcable”²¹⁶. Somos hijos de aquella sociedad que aprendió a observarse en silencio y a contemplar con fascinación los escenarios de la ciudad espectacular. Nuestra forma de mirar procede de un tiempo que, según Jacques Le Goff, estuvo afectado por una “explosión del espíritu contemplativo”²¹⁷ y por la respuesta unánime de la gente al reclamo del ojo, del espectáculo y de la estética de la calle. A esta “dinámica triunfante de lo visual”²¹⁸ contribuyeron, decisivamente, los grandes eventos expositivos del siglo, con lo que el escritor Joris-Karl Huysmans

²¹⁴ “The Reign of the artistic”. *Success Magazine. Retail Trader*. 19-5-1910; citado en Rappaport, E. *Op. Cit.*; p. 155.

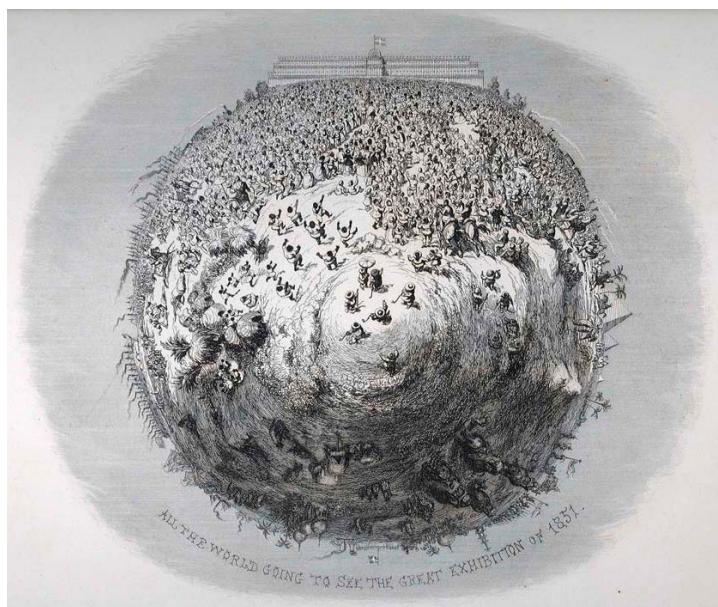
²¹⁵ Simmel, G. *Soziologie*. Berlín, 1958, p. 486; citado en Benjamin, W. (1998). *Op. Cit.*; p. 52.

²¹⁶ Benjamin, W. (1998). *Op. Cit.*; p. 64.

²¹⁷ Le Goff, J. *Op. Cit.*; p. 168.

²¹⁸ Kalifa, D. *Op. Cit.*; p. 6.

Figs. 2-3 George Cruikshank. Frontispicio y "All the world going to the great exhibition". *The adventures of Mr and Mrs Sandboys and family who came up to London to "enjoy themselves", and to see the Great Exhibition, 1851.*



describió como un inabarcable despliegue de “mundos enteros en sus naves aéreas e inmensas, en sus gigantescas avenidas, donde la vista se pierde por encima de las máquinas en funcionamiento”²¹⁹.

En 1851, cuando el universo se concentró alrededor de la gran Exposición de Londres, el Imperio Británico no sólo aprovechó la ocasión para exhibir su poderío sino, especialmente, para captar y retener la atención de toda la sociedad:

“Ningún país ha tenido tantos ojos puestos sobre sí como hoy los tiene Inglaterra. Los ojos que han mirado las nieves de Siberia, los bosques de Noruega y los viñedos de España; los minaretes de Constantinopla, los templos de Roma y las pirámides del Cairo; el apacible fluir del Ganges, el empuje soberbio del Amazonas, y las tremendas cataratas de St. Lawrence; los ojos que han visto al león en la sabana tropical y la ballena en los mares del Polo; que han visto los hormigueros humanos de la China y las estremecedoras soledades de las arenas africanas; que se han sorprendido ante el festival caníbal de la polinesia, y los mercados de esclavos etíopes, y también con el carnaval de las brillantes ciudades de Italia y las galas de la elegante capital de Francia. Los ojos, acostumbrados a cada aspecto de la naturaleza y a todo tipo de religión, a todas las variedades del barbarismo y a todas las gracias de la civilización, a cada estadio del arte y cada forma de gobierno, pronto se cernirán atentos y divertidos sobre Inglaterra”²²⁰.

La celebración instauró la presencia de la muchedumbre pacífica y distraída que se desplazaba hasta Londres, creando la ilusión de una movilidad democrática

²¹⁹ Huysmans, Joris-Karl. “Le Salon officiel de 1881”. *L'Art Moderne*. (2ª ed). Paris. Stock éditeur, 1903; p. 241.

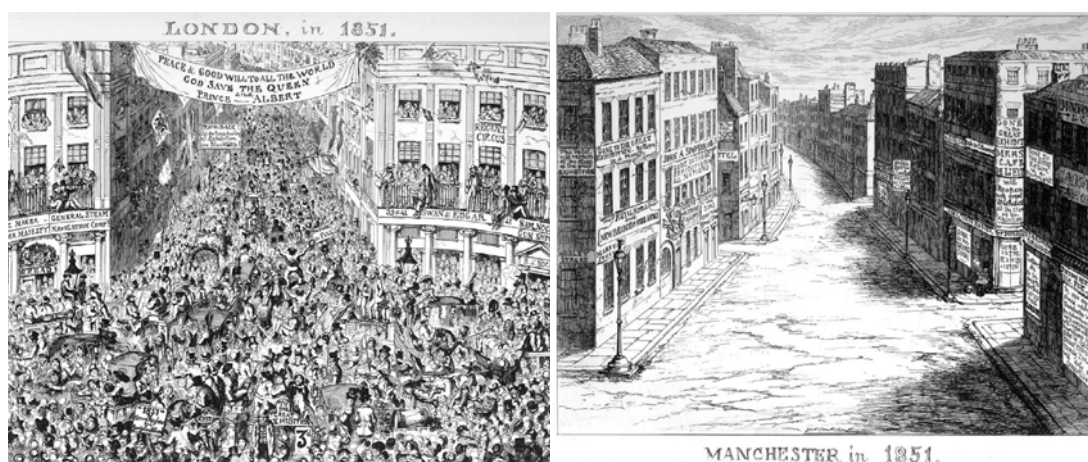
²²⁰ Shaw, J.F. “The World’s Great Assembly”. *English Monthly Tract Society*, London, 1851; citado en Marina, José-Miguel. *La fábula del bazar. Orígenes de la cultura del consumo*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2001; p. 45.

y organizada. El protagonismo del público que acudía a contemplar los progresos del arte y la técnica coincidió con el nacimiento del turismo como parte del ocio de las clases populares, y con las excursiones de la Thomas Cook & Son, la primera agencia de viajes que promocionó trayectos para ir a la capital con tarifas baratas de tren y alojamiento. Los nuevos visitantes no sólo despertaron el interés del incipiente mercado turístico; también se convirtieron en el principal objetivo de una gran parte de las publicaciones satíricas populares. En *The adventures of Mr and Mrs Sandboys and family who came up to London to “enjoy themselves”, and to see the Great Exhibition*, una historieta escrita por el periodista y reformista social Henry Mayhew e ilustrada por el dibujante George Cruikshank, se relataban las peripecias de una familia obrera que se trasladaba desde Cumberland hasta Londres y que, a su llegada, encontraban clausurada la exhibición²²¹.

En la primera página, una figura que representa al mundo sale del interior de un carromato de feria para invitar al público a visitar el gran espectáculo. (Fig. 2). El carácter popular de la exhibición se refuerza con la imagen del Crystal Palace que, en la segunda ilustración, culmina la esfera terrestre (Fig. 3) como símbolo del dominio del imperio británico sobre el mundo. La muchedumbre, procedente de todos los continentes, se dirige hacia Londres: en la parte derecha de la Tierra, aparecen representadas las pirámides y los camellos africanos; en la inferior, vemos los elefantes y las arquitecturas asiáticas que ostentan la bandera británica. La caricatura condensa algunos estereotipos nacionales: la imagen de los turcos, fumando sus pipas de agua y la de los africanos saliendo de sus chozas. El continente americano está representado por los barcos que transportan un gran número de visitantes hacia la exposición, aunque, en realidad, no fueron tantos los asistentes extranjeros, pues la mayor parte del público procedía de Gran Bretaña. Las dos viñetas siguientes están dedicadas a la congestión urbana y a la presencia de la masa que abarrota la capital, en contraste con el abandono de la vacía Manchester, después de que su población hubiera ido a ver la exposición. La metrópolis, el lugar del hacinamiento masivo y los levantamientos sociales, aparece cubierta por las pacíficas hordas humanas que viajan en transporte público hacia Hyde Park, mientras los habitantes contemplan el espectáculo desde las ventanas de los edificios²²² (Figs. 4-5).

²²¹ Mayhew, Henry/Cruikshank, George. *The adventures of Mr and Mrs Sandboys and family who came up to London to “enjoy themselves”, and to see the Great Exhibition*. London: George Newbold, 1851.

²²² Bennet señala la Gran Exposición de Londres como el momento de la transformación de la muchedumbre descontrolada en multitud ordenada y parte del espectáculo; Bennet, T. *Op. Cit.*; p. 81 y 85.



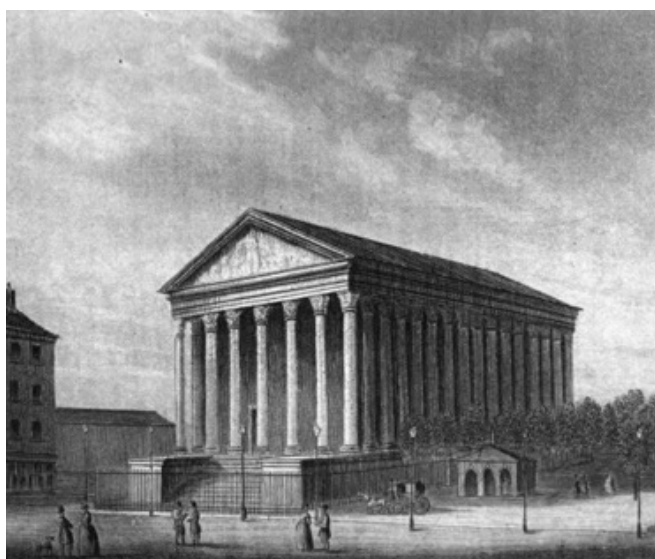
Figs. 4-5 George Cruikshank. El contraste entre la ciudad de Londres abarrotada de gente y las calles vacías de Manchester. *The adventures of Mr and Mrs Sandboys and family who came up to London to "enjoy themselves", and to see the Great Exhibition, 1851.*

De un modo similar al de las publicaciones ilustradas populares, los editores de las guías publicadas hacia mediados de siglo debieron asumir el creciente protagonismo de la multitud callejera para dar forma a una visión radicalmente distinta de la gran ciudad. El cambio se constata en las ilustraciones que acompañan las descripciones y los itinerarios de las guías, como en el caso de dos publicaciones parisinas entre las que media un intervalo de trece años. Así, en los grabados que representan La Madeleine y la plaza Vendôme de la guía *Quinze jours à Paris* (1854), los monumentos aparecen son el fondo mudo de una ciudad sin vida, en la que apenas desfilan unas pocas figuras humanas (Figs. 6-7). Esta visión estática del espacio público nada tiene que ver con la escena que inauguraba la edición de 1867 de *Paris Illustré* (Fig. 8), centrada en la comparecencia de la muchedumbre y en la fascinación que despertaba el espectáculo de la exposición que se celebraba aquel mismo año. La masiva presencia del público y, en concreto, el protagonismo de los turistas extranjeros que aparecen en el primer plano de la imagen, son los síntomas de una renovada percepción de la ciudad, dominada por la densidad y el dinamismo de los escenarios en los que se desarrolla la vida moderna²²³.

En las guías publicadas con ocasión de las grandes exhibiciones internacionales, la descripción de la ciudad adopta el carácter de puesta en escena y los diferentes actores arrojan matices distintivos, según sea el objeto que convoca su atención: “lo más importante para nosotros es que la exposición entera se despliegue ante nuestros ojos”²²⁴. Si la visión distante desde el mirador elevado creaba las condiciones para una

²²³ Durante el reinado de Napoleón III (1848-1870), el crecimiento demográfico de París alcanzó unas dimensiones considerables, pasando de 1.053.000 habitantes de 1851 a 1.850.000 en 1870; ver: Pizza, A. (2017). *Op. Cit.*; p. 95.

²²⁴ Gautier, H/Albert-Desprez, A. (1878). *Op. Cit.*; p. 16.



Figs. 6-7 La Madeleine y la Columna de la Plaza Vendôme. *Quinze jours à Paris ou Guide de l'étranger*, 1854.

privilegiada topografía perceptiva, la exploración a ras de suelo obligaba a definir el carácter de un análisis visual que seguía el ritmo del descubrimiento andante. Sobre la figura del anónimo observador que recorre las calles congestionadas de la ciudad, las guías establecieron su particular catálogo de variantes. La distinción ayuda a comprender, desde una perspectiva histórica, la gradación de los principales personajes urbanos y a identificar su función en el espacio. Pero, especialmente, nos recuerda que fueron precisamente estas presencias las que hicieron de la ciudad el mayor espectáculo conocido; sin su incondicional admiración, la iconografía metropolitana hubiera sido mucho más sórdida y banal y, por supuesto, también mucho más real (Figs. 9-10-11).

Además del turista con el que se relaciona habitualmente la guía, la lectura nos devuelve las imágenes de otros individuos, como la del visitante que se desplaza por



INTRODUCTION.
—
RENSEIGNEMENTS GÉNÉRAUX.

I

ARRIVÉE A PARIS. — VOITURES PUBLIQUES.

ARRIVÉE A PARIS.

A peine descendu du convoi qui vient de l'amener à Paris, le voyageur est introduit dans une salle pour y attendre que le déchargement des bagages et leur classement par localité soient terminés. Cette double opération accomplie (elle paraît toujours fort longue), les portes de la

Fig. 8
"Les étrangers à
Paris". *Guide Paris
Illustré*, 1867.

razones profesionales o la del propio habitante de la ciudad, ambos enfrentados al laberinto urbano y necesitados de un utillaje específico. De un modo ambivalente, en la guía el aprendizaje de la ciudad puede dirigirse hacia alguien que posee el don de la ubicuidad o, por el contrario, ser el más sedentario de los seres humanos: una escurridiza identidad que se refleja en la variada terminología con la que es aludido el destinatario, como en el caso de las primeras guías barcelonesas, plagadas de apelativos tan diversos como viajero, excursionista, forastero, estraño (*sic*), extranjero, visitante, visitador, transeúnte²²⁵, paseante, *tourista*²²⁶, ciudadano, espectador y lector²²⁷-. La mayor parte de estos individuos establecía una relación transitoria con el lugar y formaba parte de una población pululante cuya movilidad debía ser controlada de antemano. Aunque era el único que mantenía una relación estable con la ciudad, la comparecencia del habitante merece especial atención, porque se consumaba, simultáneamente, como contemplador y como objeto de contemplación y, a menudo, como el protagonista de una representación teatralizada de la población.

A diferencia del mirador, que sobrevuela el mundo desde las alturas, el individuo que deambula por las calles y, con insaciable curiosidad, observa lo que en ellas sucede, se sumerge en el espectáculo urbano y pasa a formar parte de él. Nada nuevo para quienes estén al corriente del catálogo de las míticas figuras que llenan las páginas de la literatura urbana de la modernidad²²⁸. A pesar de que pueda mantener un cierto vínculo de familiaridad con los personajes que recorren las calles literarias, en el transeúnte cumple con unos cometidos muy precisos y, con frecuencia, aparece como el *contemplador contemplado* que reclama el derecho a disfrutar de las maravillas metropolitanas aunque, a cambio, se vea obligado a desprenderse de su identidad²²⁹.

Como un objeto de observación: así describió el editor Pierre-Jules Hetzel (1814-1886) al transeúnte de París (*passant*, en el original francés) cuando, oculto bajo el pseudónimo de P.-J. Stahl, le dedicaba un capítulo en *Le Diable à Paris* (Fig. 12). La anónima presencia, cuyo dominio es la calle, porque la calle es “el reino del transeúnte; cuando él desaparece, el reino está vacío, la soledad y el silencio se apoderan de ella, y no queda ninguna huella de su paso”²³⁰, sólo se hace presente “en la mirada de

²²⁵ La palabra transeúnte no se refiere únicamente a quien “transita o pasa por un lugar” sino a alguien que “está de paso, que no reside sino transitoriamente en un sitio”. Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.^a ed.). Consultado en: <http://www.rae.es/rae.html>

²²⁶ El término turista comenzó a frecuentar las guías barcelonesas a partir de la exposición de 1888.

²²⁷ Una guía barcelonesa se refería al forastero como lector-excursionista; ver: “Cuatro palabras al forastero”. *La ciudad de Barcelona. Itinerarios prácticos. Guía Lop. Novísima edición. Corregida y aumentada con numerosos datos y fotografías. Planos nuevos, rectificadas a la vista del oficial*. Barcelona: Antonio López editor, 1910; pp. 5-7.

²²⁸ Sobre el sujeto en la ciudad de la literatura; ver: Llorente, M. “El sujeto enajenado: la ciudad del transeúnte. Melville, Poe, Kafka y Woolf” y “La naturaleza inhóspita de la ciudad en la poesía contemporánea: Baudelaire y Eliot, Lorca y Le Corbusier”. *Op. Cit.*; pp. 394-429.

²²⁹ Urry, J. *Op. Cit.*; p. 3.

²³⁰ Stahl, P.J. *Op. Cit.*; p. 227.

Fig. 9 Gustave Caillebotte.
L'homme au balcon,
c.1880. Colección
privada. Se trata
de una versión de
las diversas que
realizó el pintor
sobre la temática
del observador en
un balcón.



quien lo examina”. Es, por tanto, el observador quien ilumina el transeúnte pero también quien lo cosifica, convirtiéndolo en un elemento urbano digno de ser visto, porque “para un observador un transeúnte es una observación”²³¹. Este transeúnte, que camina por las calles y que carece de una identidad particular, es siempre una imagen fugaz que, una vez vista, desaparece sin dejar rastro:

“Un transeúnte es alguien que se parece a todo el mundo pero que nadie puede distinguir. Aquel que se parece más a un transeúnte es otro transeúnte. Sólo hay transeúntes en París. Un provinciano no sabe qué es un transeúnte. En provincias se conoce más o menos quién es aquel hombre que pasa y adónde se dirige. Un transeúnte es un hombre que nadie sabe adónde va. En provincias, los únicos transeúntes son los extranjeros. Es preciso no confundir al que se pasea con el transeúnte. Un hombre que se pasea tiene el aspecto de ir a todas partes o a ninguna. Un transeúnte es un hombre que va a alguna parte. Las personas que se pasean, y a quienes sólo guía el azar, parecen estar en un lugar sólo para ser vistas. Los transeúntes son gente que se encuentra entre sí, que se cruza y que, a menos que se junte, pasa al lado del otro sin que parezca que se han encontrado. El transeúnte es alguien que está solo y que

²³¹ Stahl, P.J. “Les passants à Paris”. *Le Diable à Paris. Op. Cit.*; p. 227.

— 85 —

et les curiosités de tous les âges dans ce formidable champ fortifié, semé de 90,000 maisons et qu'arrose la Seine qui le traverse de l'est à l'ouest.

Paris a huit lieues et demie de circonférence, une superficie de 7,802 hectares, et renferme deux millions et demi d'habitants. Il n'est, bien entendu, pas un point de son immense surface qui nous permette d'embrasser la ville dans toute son étendue; mais il n'est pas rare, étant donnée l'élévation des maisons parisiennes, et si l'on ne craint pas de loger un peu haut, de jouir de vues étonnamment vastes et curieuses. Et, de fait, en dehors des gens à respiration courte, des commerçants qui occupent les étages voisins de leur rez-de-chaussée et des avoués, avocats, notaires, médecins et dentistes qui veulent éviter à leur clientèle une ascension pénible, les habitants de Paris logent très haut. On peut dire que le type de l'appartement parisien est au cinquième étage, avec son balcon où l'on respire, et dont les fenêtres, plus ou moins



Fig. 10 Un turista contemplando el barrio de les Halles desde un balcón. *Vingt jours à Paris. Guide-Album du touriste*, 1890.

— 91 —

entrecoupés de tuyaux de cheminée, et si l'œil se porte au loin, on voit encore, par-dessus les toits, les aimables perspectives des hauteurs qui avoisinent Paris se dessiner dans un horizon assez clair pendant les beaux jours, pour laisser entrevoir le clocher du « pays » où l'on ira manger une friture le dimanche suivant. Toutefois, souvent aussi, le Parisien doit être philosophe, savoir se contenter de peu, et se distraire en plongeant du haut de son balcon, si ce n'est par-dessus la gouttière, dans le grouillement qui s'agit au bas de ses fenêtres.

Les moins privilégiés, enfin, n'ont qu'à regarder les toits et les chats qui les peuplent. Qu'importe, s'ils ont l'heureux privilège de la jeunesse! Béranger, vieilli, a chanté leur bonheur :

Bravant le monde, et les sois et les sages, Leste et joyeux, je montais six étages.
Sans avenir, riche de mon printemps, Dans un grenier qu'on est bien à vingt ans!

Mais il y a à Paris, pour avoir une vue d'ensemble de l'immense ville, quelques postes d'observation à la portée de tous et du haut desquels on découvre de merveilleux panoramas. Ce sont : les tours de Notre-Dame, le Panthéon, la tour Saint-Gervais, la tour Saint-Jacques, l'Arc de Triomphe, enfin la tour Eiffel. De là, on se rend compte des développements successifs de l'antique Lutèce.

C'est d'abord la ville primitive, renfermée dans l'île



Fig. 11 Turista en un balcón. *Vingt jours à Paris. Guide-Album du touriste*, 1900.

permanece solo en medio de todo el mundo, que no se preocupa de vosotros y que os es indiferente, tal vez erróneamente, pues cualquier transeúnte es un secreto”²³².

Aunque pueda parecer que se dirige a algún lugar, nadie sabe con certeza hacia dónde encamina sus pasos el transeúnte. En este individuo se encarna la indiferencia social que percibió tempranamente Mercier; se trata de una presencia intrascendente y, a la vez, enigmática, que, a primera vista, no despierta gran interés, a pesar de ser parte esencial de la escenografía de la gran ciudad. A menudo, la imagen del transeúnte se integraba en las numerosas alusiones a una población que comparecía en su función contemplativa y que, en el caso concreto de París, se distinguía por su voracidad perceptiva y por unos ojos que, en palabras de Balzac, consumían

“...unos fuegos artificiales de cien mil francos; unos palacios, de vidrios multicolores, dos kilómetros de extensión y sesenta pies de altura; las fantasías de cuatro teatros, los renacidos panoramas, las exposiciones continuas; unos mundos de tristeza y unos universos de felicidad, paseando por los *boulevards* o deambulando en las calles; unas enciclopedias hechas de restos, veinte mil obras ilustradas por año, mil caricaturas, diez mil viñetas, litografías y grabados. El ojo (*de los parisinos*)

²³² Stahl, P.J. *Op. Cit.*; p. 225-226.

relampaguea por quince mil francos todas las noches; para darle satisfacción, la ciudad de París gasta anualmente unos cuantos millones en vistas y jardines”²³³.

Más incisivo que Balzac, Alfred Delvau, se mofaba de aquel pueblo “esencialmente ambulatorio” y de la insaciable mirada del parisino que “ama ver y sobre todo ser visto. Nacen mirones, *cockneys*, *flâneurs* y curiosos (*sic*). Si se quedaran todos ciegos de hoy a mañana, les ardería el cerebro de desesperación”²³⁴. Incluso Nadar mostraba su desesperación frente a la masa de mirones que se arremolinaba a las puertas de las catacumbas durante las jornadas en las que descendió a la necrópolis subterránea para tomar las primeras fotografías:

“La vigilancia del atento personal nunca será suficiente para frenar la atracción de la curiosidad y la indiscreción de los transeúntes aglomerados. La masa es siempre incómoda, inoportuna, y si la estúpida curiosidad parisina no ha perdido su reputación no es porque sea la más pueril –de hecho, la hemos reencontrado, con una estupidez parecida, en los pueblos y las ciudades de todos los países sin excepción-, sino porque en París existe un público mucho más numeroso”²³⁵.

La imagen de la multitud, la “invasión pacífica” de mirones y mironas, despertaba el recelo de los escritores e intelectuales que atacaban aquella sociedad “enferma de museofilia”²³⁶ (Fig. 13). En 1846, el Baudelaire cronista de los Salones artísticos había

LES PASSANTS A PARIS.

69



Fig. 12 “Los Transeúntes en París. Qué es un transeúnte”. *Le Diable à Paris*, 1845.

²³³ Balzac, Honoré de. “Un gaudissart de la Rue Richelieu. Les comédies qu’on peut voir gratis à Paris”. *Le Diable à Paris*. *Op. Cit.*; pp. 289-290.

²³⁴ Delvau, A. (1867). “Les trottoirs parisiens”. *Op. Cit.*; p. 134. La alusión al *cockney* se refiere al habitante-tipo del East-End londinense.

²³⁵ Nadar. (1895-1905). *Op. Cit.*; p. 126. El fotógrafo empleaba el término *badauderie* para referirse a la mirada, entre curiosa y estúpida, de los transeúntes. El término *badaud* -del original italiano *badare*, significa mirar y perder el tiempo-. En catalán, su equivalente es *badoc*.

²³⁶ Georgel, Ch. “The museum as metaphor”. Sherman, Daniel J.-Rogoff, Irit (eds). *Museum Culture. Histories, discourses, spectacles*. London: Routledge, 1994; pp. 113-123.

atribuido la epidemia a los hábitos de una burguesía acumuladora que contagiaba al resto de la población: “Burgueses vosotros –rey, legislador o negociante- habéis instituido colecciones, museos, galerías. Algunos de estos que hace unos dieciséis años sólo estaban abiertos a los acaparadores han ampliado sus puertas a la multitud”²³⁷. Entre el desprecio y la burla, las élites alertaban de la inquietante presencia, como Émile Zola, quien satirizaba en “La taberna” (1877) el hambre de ver del pueblo que se arremolinaba en las salas del Louvre:

“Y, lentamente, las parejas avanzaban, con el mentón erguido, parpadeando, entre los colosos de piedra, los dioses de mármol negro, mudos en su rigidez hierática, las monstruosas bestias, semigatas, semimujeres, con rostros cadavéricos, la nariz afilada y los labios hinchados. Encontraban todo esto desagradable (...) Entonces, sin detenerse, con los ojos deslumbrados por el oro de los marcos, siguieron la hilera de pequeñas salas, viendo pasar las imágenes, demasiado numerosas como para poder apreciarlas bien. Hubiera hecho falta una hora delante de cada una. ¡Cuántos cuadros, Dios mío! Esto no se acaba nunca (...) Todavía más cuadros, siempre cuadros, santos, hombres y mujeres con rostros incomprensibles, paisajes sombríos, animales que han amarilleado...y mucha gente y muchas cosas cuyo violento estrépito de colores comenzaba a causarles un fuerte dolor de cabeza (...) Siglos de arte pasaban ante



Fig. 13 François Auguste Biard. “*On Ferme!, Quatre heures au Salon*”, 1847. Paris, Museo del Louvre. Escena satírica que reproduce la afluencia de público en el Salon des artistes vivants, la exposición anual que se celebraba en el Louvre durante la monarquía de Julio. On Ferme! era el grito que proferían los guardianes (vestidos con casaca roja) para avisar a la gente de la hora del cierre. Entre la muchedumbre, destaca la figura de un personaje que lee, absorto, el periódico: se trata del crítico literario y escritor Charles-Agustin Sainte Beuve.

²³⁷ Baudelaire, Charles. “Aux bourgeois. 1er mai 1846. Salon de 1846”. *Écrits sur l’art*. Paris: Librairie Générale Française. Le livre de Poche classique, 1992; p. 72.



Fig. 14 Los mirones.
Tableau de Paris,
1852.

su estupefacta ignorancia: la fina aridez de los primitivos, los esplendores de los venecianos, la vida opulenta y reluciente de los holandeses”²³⁸.

En la novela, se escucha el sordo murmullo de la misma muchedumbre que, el siglo anterior, se atropellaba frente al visor de los artefactos de las ferias callejeras; que contemplaba, boquiabierta, la ascensión de los hermanos Montgolfier o el “espectáculo” de las ejecuciones en la Guillotina, y que ahora se encarnaba en la masa curiosa de los mirones callejeros. La figura del mirón no era nueva sino la moderna adaptación del popular *badaud*, el curioso que deambulaba por las calles y se detenía a contemplar todo lo que le llamaba la atención. Mucho antes de que el flâneur se instalara en el olimpo de los observadores urbanos, Voltaire ya había rescatado al mirón de las calles para preservarlo en las páginas de su *Diccionario filosófico* e inscribirlo en el paisaje parisino, porque era allí donde vivía esa “gente inútil que se aglomera para ver el primer objeto al que no están acostumbrados, para contemplar un charlatán, o dos mujeres del pueblo que se dicen injurias, o un carretero al que se le ha volcado la carreta, y al que no ayudarán a levantarla. Hay *badauds* por todas partes, pero preferentemente en París”²³⁹.

El mirón callejero no debe confundirse con el flâneur, porque, a diferencia de éste, no posee el control de su mirada. Aunque ambos comparten el mismo universo, el mirón apenas encuentra un lugar en la mitología literaria. Su existencia se ajusta a las escenas costumbristas, a las descripciones turísticas y a los escenarios del consumo, siempre a una prudente distancia del “*príncipe* que disfruta por doquier de su incógnito” de Baudelaire²⁴⁰. Los dos personajes pertenecen a la gran ciudad y se

²³⁸ Zola, Émile. *L'assomoir*. 1877 (*La taberna*); citado en Bolaños, María. *La memoria del mundo. Cien años de museología. 1900-2000*; Trea, Gijón, 2002; pp. 25-26.

²³⁹ Voltaire, F.M.A. “Badaud”. *Dictionnaire philosophique*. Vol. 16. *Œuvres Complètes*. Paris: Hachette, 1876-1900; p. 398.

²⁴⁰ Baudelaire, Ch. “Le peintre de la vie moderne”. 1863. *Écrits sur l'art*. *Op. Cit.*; p. 378. Citado en Benjamin, W. (1998). *Op. Cit.*; p. 55.

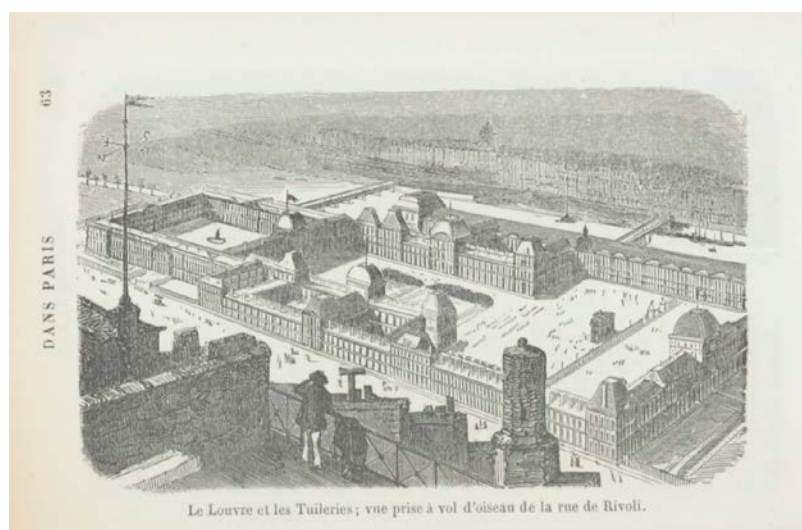


Fig. 15 El observador apostado en un mirador de la calle de Rivoli para contemplar el Louvre y las Tullerías. *Guide général dans Paris*, 1855.

alimentan del mismo nutriente, e incluso pueden llegar a confundirse. Pero el mirón nunca alcanza el status privilegiado del flâneur, porque es parte de las atropelladas aglomeraciones que se forman, de manera inesperada, cada vez que algún suceso interrumpe el ritmo de la vida cotidiana (Fig. 14). Al contrario, el omnipresente flâneur representa al ciudadano, ocioso e improductivo, que posee la más desinteresada de las miradas y sobre el que fijó su atención Walter Benjamin a través de la poesía de Charles Baudelaire: “el placer de mirar celebra en el flâneur su triunfo”²⁴¹. Desde la primera vez que irrumpió en la literatura de la mano de Jean-Baptiste Auguste d’Aldeguier (1826), el flâneur se convirtió en una presencia excepcional, “una lente sobre innumerables cuadros que producen efectos más o menos intensos” y cuyo único objetivo era “verlo todo, examinarlo todo”²⁴². Aunque su hábitat es esencialmente literario, algunas guías turísticas aludían directamente a la figura del flâneur, como la *Véritable Guide Parisien pour les étrangers* (1855), un vademécum práctico de aquella ciudad a la que el autor comparaba con un “Proteo que cambia de forma a cada instante”²⁴³, para dirigirse después a un destinatario muy especial: “...no podemos olvidar que escribimos ante todo para el hombre de mundo y sobre todo para el viajero de 1855 (...) y el hombre de placer en sus *flâneries*”²⁴⁴ (Fig. 15). Este personaje, que recorría las calles de la ciudad sin un objetivo concreto y que prescindía de cualquier instrumento de orientación, no solía ser el objeto de interés de un producto cuya finalidad era, precisamente, la de orientar al paseante. Sin

²⁴¹ Benjamin, W. (1998). *Op. Cit.*; p. 87.

²⁴² D’Aldeguier, Jean-Baptiste-Augustin. *Le Flâneur. Galerie Pittoresque, Philosophique et Morale de Tout Ce Que Paris Offre de Curieux et de Remarquable.. Par Un Habitué Du Boulevard de Gand [J.-B.-A. d’Aldeguier.]*. Paris: chez tous les marchands de nouveautés, 1826; p. 5 y 186.

²⁴³ Faucon, M.T. *Op. Cit.*; p. 6.

²⁴⁴ Faucon, M.T. *Op. Cit.*; p. 7.

embargo, la guía dedicaba un capítulo específico al arte de la libre deambulaci3n y, en concreto, a la *flânerie*, por considerarla una pr3ctica esencialmente parisina:

“La *flânerie* gusta al parisino, pero, de manera err3nea, se piensa que es su enfermedad innata. La *flânerie* est3 sobre todo en la atm3sfera, pues el viajero m3s anti-parisino tambi3n siente su influencia despu3s de una estancia de pocas horas. Par3s se presenta bajo tal variedad de aspectos, de m3ltiples accidentes imprevistos, que un paseo preparado de antemano o un itinerario premeditado no permiten ver nada. La *flânerie*, por el contrario, va, viene, regresa, se aleja de su camino, vaga sin preocuparse del tiempo y de un objetivo que no deja pasar nada”²⁴⁵.

Una vez establecidos los rasgos del destinatario, el redactor acotaba la ciudad que merec3a su atenci3n: los recorridos se circunscrib3an al preciso territorio de la calle de Rivoli, al mercado de les Halles, a los boulevards y a los caf3s, porque s3lo en estos lugares era posible captar la cambiante fisonom3a de la sociedad. La delimitada cartograf3a del *flâneur* se completaba con la visita a otros espacios muy concretos, como los rincones que le permit3an sumergirse en el pasado para evocar los monumentos desaparecidos. De este modo, la gu3a recomendaba dirigirse hasta la iglesia de la calle du Temple, que entonces s3lo era “un terreno nivelado, esperando a los arquitectos y los albañiles”, para “dejarse llevar por sus *rêveries*; a nosotros no nos faltan los recuerdos frente a este espacio vac3o”²⁴⁶.

El mismo a3o en que aparec3a esta gu3a, el escritor V3ctor Fournel publicaba *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, su vademécum hist3rico en el que invocaba a la figura de Edgar Allan Poe y el *Hombre de la multitud* (1840). Lo hac3a en un cap3tulo que titulaba “Dans la foule” (“En la multitud”), para situarse en directa correspondencia con el escritor norteamericano: “Como Poe, me siento bien aislado en la multitud, en medio de la calle, para transformarme en espectador y sentarme en el parterre de este teatro improvisado”²⁴⁷. Bajo esta protecci3n -que Baudelaire har3a suya a3os despu3s-, Fournel registraba la comparecencia del observador en las calles de Par3s. M3s adelante, en otro cap3tulo, titulado “El arte de la *flânerie*”, se reivindicaba a s3 mismo como el “*flâneur* historiador” que descifraba los restos del pasado –“dejadme errar por Par3s a mi manera, y contaros, *en flânant*, las observaciones de un *flâneur*”²⁴⁸- y reclamaba su derecho a construir una particular teor3a en torno a este personaje al que comparaba con un “daguerrotipo m3vil y apasionado”, un modelo de avidez y perspicacia perceptiva, el 3nico capaz de atrapar la atm3sfera evanescente de la ciudad. Es en este cap3tulo donde el autor confrontaba al *flâneur* con el mir3n, a quien identificaba con la figura del escritor e historiador Charles Nodier (1780-

²⁴⁵ Faucon, M.T. *Op. Cit.*; p. 210.

²⁴⁶ Faucon, M.T. *Op. Cit.*; p. 216.

²⁴⁷ Fournel, V. (1858). “Dans la foule”. *Op. Cit.*; pp. 269. Allan Poe, E. *The man of the crowd*. 1840.

²⁴⁸ Fournel, V. (1858). “L’art de la *flânerie*”. *Op. Cit.*; pp. 268.

1844), “el primer *badaud* del mundo” y el modelo en el que se inspiró Fournel para elaborar sus guías históricas²⁴⁹. Más allá de las comparaciones, Fournel marcaba las distancias y advertía del riesgo de confundir al flâneur con el *badaud*, pues “entre uno y el otro hay un matiz que sólo captarán los adeptos”. ¿Cuál era ese rasgo que permitía distinguirlos, a pesar de que ambos se desplazara por las mismas calles y contemplaran las mismas escenas? La distinción radicaba en la capacidad de cada uno para reflexionar sobre las cosas vistas y en la distancia que mantenían respecto al objeto contemplado. Así, mientras “el simple flâneur observa y reflexiona, o al menos puede hacerlo, y está siempre en plena posesión de su individualidad”, el mirón carece de una identidad propia, pues ésta le ha sido “absorbida por el mundo exterior con el que se complace, que le impresiona hasta la embriaguez y el éxtasis”²⁵⁰. Incapaz de pensar con claridad sobre lo visto, el mirón representa la más pura e ingenua visualidad; se desliza sobre la piel de la ciudad pero nunca llega a penetrar en sus entrañas: “bajo la influencia del espectáculo, se transforma en un ser impersonal; ya no es un hombre; es público; es la multitud”²⁵¹ (Fig. 100). En el interior de esta singular jerarquía perceptiva, el mirón común se encuentra inhabilitado para meditar sobre las cosas vistas porque es parte de la muchedumbre de ojos insaciables que diluye su capacidad de raciocinio. Al contrario, el flâneur se infiltra en la multitud pero nunca llega a ser parte de ella; mantiene siempre la distancia preceptiva y su intrusismo y alienación voluntaria le ayudan a reforzar la corteza que le aísla y preserva su identidad. En el otro lado, el mirón se revela como la difusa presencia de una mirada colectiva que posee un “alma ardiente e ingenua, transportada al ensimismamiento, a la pasión, al pacífico entusiasmo”²⁵² pero que carece de la “experiencia de la vida” y el “desdeñoso escepticismo y el orgullo enfermizo que, según los moralistas, son las dos grandes lacras de nuestra época”. Por todo ello, concluye Fournel, “el verdadero *badaud* es digno de la admiración de todos los corazones rectos y sinceros”²⁵³. Extraño paternalismo el del escritor hacia un personaje habitual de las calles de la ciudad y a quien cualquiera podría reconocer si fuera capaz de advertir su “dosis de candor que no excluye el tacto y la delicadeza, una más de poesía, mucha de estricta integridad

²⁴⁹ Fournel, V. (1858). *Op. Cit.*; p. 261 y sg. “No le es dado a todo el mundo poder flâner ingenuamente y, por tanto, sabiamente, como hizo hasta su último día este amable y encantador Nodier, el primer *badaud* del mundo”; en *Op. Cit.*; p. 261. En *Nouvelle Histoire de Paris et ses environs*. (París: Pourrat Frères, 1839-1841, t. V, p. 1), Nodier relacionaba el “deseo de ver” con el “deseo de saber”. También fue autor de una guía histórica: Nodier, Charles-Lurine (Louis) ed. *Les environs de Paris, paysage, histoire, monuments, moeurs, chroniques et traditions, ouvrage rédigé par l'élite de la littérature contemporaine sous la direction de MM. Charles Nodier et Louis Lurine*. Paris: Boizard & Kugelman éditeurs, 1844.

²⁵⁰ Fournel, V. (1858). *Op. Cit.*; p. 263. Walter Benjamin se refería a la «notable distinción» de Fournel respecto al flâneur y el mirón; en Benjamin, W. (2005). *Op. Cit.*; p. 433.

²⁵¹ Fournel, V. (1858). *Op. Cit.*; p. 263.

²⁵² Fournel, V. (1858). *Op. Cit.*; p. 263.

²⁵³ Fournel, V. (1858). *Op. Cit.*; p. 263.



Figs. 16-17 El flâneur y el badaud extranjero, en *Physiologie du flâneur*, de Louis Huart. 1841.

y de irreprochable honestidad”²⁵⁴. El ingenuo mirón, dispuesto a maravillarse con el espectáculo y cuya buena fe respira en “todas esas bocas entreabiertas, en esos ojos saltones”, se convierte en “el más feliz de los hombres si ha podido recoger, en su recorrido cotidiano (...) su pequeña provisión de anodinas observaciones”²⁵⁵. En las páginas que le dedica Fournel descubrimos cual es su condición social: no es rico, pero tampoco es un burgués ni un *parvenu*, sino alguien “del pueblo, el pequeño comerciante, el poeta, el artista, el obrero, el empleado retirado”, que acude siempre el primero a la llamada de lo extraordinario²⁵⁶. Es como un niño curioso, es la masa contempladora, infantilizada y concentrada en la figura del anónimo espectador.

En su *Physiologie du flâneur* (1841), el periodista, escritor y director teatral Louis Adrien Huart (1813-1865) había fijado los matices de los observadores callejeros, separando radicalmente la mirada diurna de Louis-Sébastien Mercier de la noctámbula visión de Restif de la Bretonne. Pero lo que resulta más revelador para el contexto en el que se desarrolla esta tesis no es la sempiterna glorificación del mirador sino la sarcástica descripción que realiza Huart del mirón extranjero, representado por la figura del turista que lleva una guía en la mano:

“Apenas llega frente a un monumento, el *badaud* extranjero sólo tiene tiempo de fijar los ojos en las columnas y otros detalles accesorios; durante los cinco minutos que concede a dicho monumento, dedica cuatro a la lectura de la descripción que aparece en la *Guía del viajero*. Después, cuando ha terminado su lectura, se dice a sí

²⁵⁴ Fournel, V. (1858). *Op. Cit.*; p. 264.

²⁵⁵ Fournel, V. (1858). *Op. Cit.*; p. 265.

²⁵⁶ Fournel, V. (1867). *Op. Cit.*; pp. 272-273. La distinción social del *badaud* no aparecía en las ediciones anteriores.



Figs. 18-19 Maurice Alhoy. *Physiologie du voyageur*, Paris: Aubert et Cie, 1841 y Revista *Le Voyageur*, con ilustraciones de Daumier y Janet-Lange. Paris, 1850.

mismo: “estas columnas, estas cornisas, estos entablamentos. Ah! Ya conozco todo esto, ya los he visto durante estos días!. Y se dirige hacia otro monumento ante el cual leerá su *Guía del viajero*, y así seguirá hasta la noche”²⁵⁷ (Figs. 16-17).

Muy lejos de la aguda mirada del observador literario, el turista se distingue precisamente por una ceguera que viene provocada, en gran parte, por su incondicional fidelidad hacia el libro que lleva en la mano y que, paradójicamente, le impele a mirar sin descanso. A mediados de siglo, la incompatibilidad entre el ciego turista y el certero flâneur se afianzaba a medida que aumentaba la presencia de los visitantes extranjeros en la ciudad, convertidos en el blanco de las críticas. A la ceguera se añadía la estupidez como principal atributo de los viajeros que aparecían en las sátiras populares, como la que escribió Charles Marchal (1822-1870) contra los turistas ingleses y que tituló *Physiologie de l'anglais à Paris* (1841)²⁵⁸ - o la que publicó el novelista Roger de Beauvoir en *Le Français peints par eux-mêmes*. De Beauvoir se refería a los turistas como “una clase distinta, una familia a parte en el seno de la gran familia”²⁵⁹ y establecía una especie de gradación sociológica: el turista rico, el pobre, el arruinado, el político, el jugador, el literario y, el último de todos en esta particular

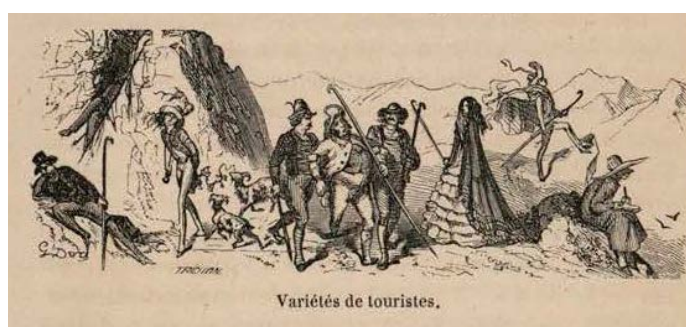
²⁵⁷ Huart, Louis. *Physiologie du flâneur*. Paris: Aubert-Lavigne, 1841; pp. 39 y 41.

²⁵⁸ Marchal, Charles. *Physiologie de l'anglais à Paris*. Paris: Fiquet, 1841.

²⁵⁹ Beauvoir, R de. *Op. Cit.*; p. 211 y sg.

escala, el “que no ve nada”, en clara alusión a la ceguera del viajero común. Algún escritor llegó a alcanzar una efímera fama gracias a la sistemática devastación de los turistas, como el periodista y autor dramático Philadelphe-Maurice Alhoy (1802-1856), creador, junto a Etienne Arago, del periódico *Le Figaro* (1826) y responsable de una serie de fisiologías satíricas ilustradas por Gavarni y Daumier. Fue éste último quien ilustró las obras más populares de Alhoy, como *Physiologie du voyageur* (1841) o la revista *Le voyageur* (1850), donde el único argumento consistía en ridiculizar los hábitos de los turistas²⁶⁰ (Figs. 18-19).

Hacia mediados de siglo, las publicaciones de Alhoy gozaron de una cierta fortuna, coincidiendo con un significativo aumento de la movilidad social y los primeros desplazamientos ociosos. Esta popularidad animó la edición de otras obras “de encargo”, como la ácida disección de los turistas que realizó el historiador Hippolyte Taine en *Voyage aux eaux des Pyrénées* (1855), donde empleaba todos sus recursos dialécticos para demoler a los intrusos que irrumpían en el paisaje pirenaico y socavar la autoridad de los pequeños manuales que llevaban consigo²⁶¹. Asumiendo el encargo del editor Louis Hachette –quien había hecho fortuna con la edición de guías turísticas, almanaques y enciclopedias populares-, Taine se transformaba en un naturalista decidido a clasificar las distintas especies de turistas que encontraba



Figs. 20-21
Auguste Trichon.
“Variedades de
turistas” y Gustave
Doré. “Turistas
sedentarios”,
en *Voyage aux
eaux des Pyrénées*,
de Hippolyte
Taine, 1855.

²⁶⁰ Alhoy, Maurice. *Physiologie du voyageur*. Paris: Aubert et Cie, 1841; y *Le voyageur*. 65 vignettes de Daumier, et Janet-Lange. Paris: Aubert: G. Barba, 1850.

²⁶¹ Taine, Hypolite. *Voyage aux eaux des Pyrénées*. Illustré de 65 vignettes par Gustave Doré. Paris: Hachette, 1855. p. 47 y sg.

en su exploración. De este modo, elaboró un catálogo sistemático de estos viajeros, señalando sus patologías y ensañándose, especialmente, en una clase específica a la que denominaba “dócil” y que estaba compuesta por

“los seres pensativos, metódicos, que suelen llevar gafas y que están dotados de una confianza ciega en la letra impresa. Se les reconoce por el manual-guía que siempre llevan en la mano. Este libro es para ellos la ley y los profetas. Comen truchas allí donde les indica el libro; cumplen escrupulosamente con todas las paradas que les aconseja el libro; discuten con el hotelero cuando les pide más de lo que indica el libro. Se les ve en los parajes más destacados, con los ojos fijos en el libro, empapándose de la descripción e informándose lo justo acerca de la clase de emoción que les conviene sentir. Durante la vigilia de una excursión, estudian el libro y aprenden de antemano el orden y la cadencia de las sensaciones que les deberán satisfacer: primero, la sorpresa, después una dulce impresión, al cabo de una legua, el horror y el impacto, finalmente, la silenciosa ternura. No hacen ni sienten nada que no esté en su mano y siempre según la mejor autoridad”²⁶² (Figs. 20-21).

Taine continuaba la tradición crítica que, en el siglo anterior, había popularizado el escritor irlandés Laurence Sterne con su *Viaje Sentimental* (1768), donde satirizaba a los viajeros que frecuentaban las rutas del Gran Tour. El historiador francés



Fig. 22 “Une famille en voyage à Paris”. George Augustus Sala, *Paris Herself Again in 1878-79*, London, Remington and Co., 1879.

²⁶² Taine, H. *Op. Cit.*; pp. 67-68. Como historiador, Taine seguía la línea positivista en la cual la historia era parte de la historia natural de las sociedades.

trazaba el perfil del turista como un ser adocenado, sin criterio ni gusto propio; un ignorante, una marioneta que sigue “todas las indicaciones a conciencia, hace todas las excursiones que hay que realizar y cuando es preciso hacerlas, con el equipaje requerido para hacerlas”²⁶³. Taine concluía sus ataques con una reflexión acerca del efecto que provocaban las guías que portaban consigo los turistas: “el libro y la opinión pública han pensado y han decidido por ellos. Tendrán el consuelo de pensar que han seguido la gran ruta y que son los imitadores del género humano”²⁶⁴.

En el fondo de estas críticas, el turista representa la *alteridad*, la imagen del *otro*, de aquel que nunca se identifica con el viajero que relata su experiencia en primera persona. Esta alteridad impuesta, su manifiesta ignorancia y su irreparable ceguera convirtieron al turista en el objetivo de quienes se mofaban de los “desconcertados clientes de M. Cook que no ven nada y no pueden ver nada pues tienen los ojos constantemente fijos en la descripción didáctica del Baedeker o del Murray”²⁶⁵ (Fig 22).

Como tantas paradojas de nuestra historia común, algunos redactores de manuales turísticos arremetían directamente contra el nuevo viajero. Quizás era una forma de marcar las distancias entre productos editoriales demasiado similares o de buscar la complicidad de una clase específica de lectores. Lo cierto es que no es infrecuente encontrar en las guías alusiones despectivas hacia el turista, excluyéndolo del selecto círculo de “quienes sí saben ver bien sin aparentar que están mirando”, en clara referencia a un tipo muy concreto de destinatario: los hombres de negocios y los escritores²⁶⁶.

Con frecuencia, la docilidad del turista era el principal argumento que dominaba el discurso de las guías. No parece fortuito que los redactores emplearan numerosos imperativos para recordar a los destinatarios sus obligaciones, como en el caso de una guía que recomendaba “mirar rápido, bien y a buen precio” (“voir vite, bien et à bon marché”). En el capítulo que hemos dedicado a la función de los itinerarios prefijados hemos podido comprobar la presión que ejercían algunos redactores sobre un visitante al que no le quedaba otra opción que seguir, sin rechistar, los recorridos o cumplir con los días y las horas de visita –“lo que hay que visitar un lunes no se puede visitar otro día”²⁶⁷-. Y es que, a medida que los nuevos viajeros acaparaban la atención del mercado editorial, los contenidos de las guías fueron objeto de una síntesis radical con el fin de ajustarlos al ritmo acelerado de la vida moderna:

²⁶³ Taine, H. *Op. Cit.*; p. 68. Sterne, Laurence. *A sentimental journey through France and Italy*, 1768.

²⁶⁴ *Ibidem*.

²⁶⁵ Goudeau, Émile. *Paysages parisiens, heures et saisons. Illustrations composées et gravées sur bois et à l'eau-forte par Auguste Lepère*. Paris: H. Beraldi, 1892; p. XIII.

²⁶⁶ En el original “savent bien voir sans avoir l'air de regarder”; en Goudeau, É. *Op. Cit.*; p. XII.

²⁶⁷ Murei, P. /Murei, C. “Notre but: temps et argent”. *Le mentor de l'étranger dans Paris et ses environs. 15 jours à Paris pour 110fr. Guides Murei*. Paris: Firmin Marchand, 1867; p. 11.

“No hay tiempo que perder! No hay frases por decir! Setenta y cinco hectáreas por recorrer! y en zig zag! Vamos! vamos! (...) Somos turistas apresurados y lo queremos ver todo en un día; *todo*, es mucho decir; por lo menos, las cosas principales, las más extraordinarias o más bellas, aquellas de las que todo el mundo habla; allá adonde va la multitud, las que nos arrepentiríamos de no haber visto”²⁶⁸.

La década de los sesenta señala la aparición en el mercado de las primeras guías populares de bajo precio, que se presentaban como las herramientas más eficaces para llegar, “directamente”, sin escollos, hacia el objetivo. De algún modo, estas publicaciones se convirtieron en las llaves que abrían las puertas de la ciudad espectacular, de las maravillas de las artes, las ciencias y la tecnología, según las premisas de un nuevo pragmatismo que tomaban prestado del modelo editorial británico y su rechazo a las obras “que se extasían con largas descripciones” y a los “preámbulos admirativos y fraternales” que “impacientarían a cualquier explorador en movimiento”²⁶⁹. Las guías más baratas insistían en acompañar al turista como “un compañero, un amigo que abrevia y allana el camino, que os lo enseña y aclara todo” y, para ello, establecían claras consignas: “no hay pérdida de tiempo. Se sabe qué es preciso ver y en que momento puede verse”²⁷⁰. Sin pausa ni deriva, porque los redactores extremaban la exigencia de visitar únicamente las atracciones recomendadas y, especialmente, de poner a disposición del viajero: “Pero no es suficiente con hablar de la Exposición. Al lado de la Exposición, hay otra maravilla, PARIS, que muchos visitantes ven por primera vez. Hemos querido simplificar igualmente el estudio de París, porque, al salir de la exposición para visitar París no se la pierda de vista”²⁷¹. Sin embargo, más allá de las premuras y de las advertencias para conducir al visitante a través del descubrimiento “controlado” de la ciudad, lo cierto es que la mayor parte de espacios de entretenimiento no estaba al alcance de los compradores de las guías de bajo precio. Los editores advirtieron muy pronto las carencias de una parte del público y comenzaron a incluir una selección de todo lo que podía ser visto en la ciudad sin gastar dinero. Así, una guía de 1900 recomendaba “leer en los periódicos los anuncios de los grandes casamientos y entierros, de todas las ceremonias y fiestas a las que se podía asistir como simple espectador”²⁷² y añadía una relación de “espectáculos gratuitos”, con las mejores horas de asistencia, como la visita al mercado de les Halles -adonde era preciso acudir entre las 4 y las 6 de la mañana, para disfrutar de la frenética actividad comercial-, aderezada con fragmentos de *El*

²⁶⁸ “Introduction”. *Les curiosités de l'Exposition de 1878*. Op. Cit.; p. 1.

²⁶⁹ *Ibidem*.

²⁷⁰ *Paris Exposition 1900*. Op.Cit.; p. IX.

²⁷¹ “Aux visiteurs de l'exposition”. *Guide de l'Exposition de 1889*. Op. Cit.; s.p.

²⁷² “Ce qu'on peut voir à Paris sans bourse délier”. *Paris exposition 1900*. Op. Cit.; p. 38.

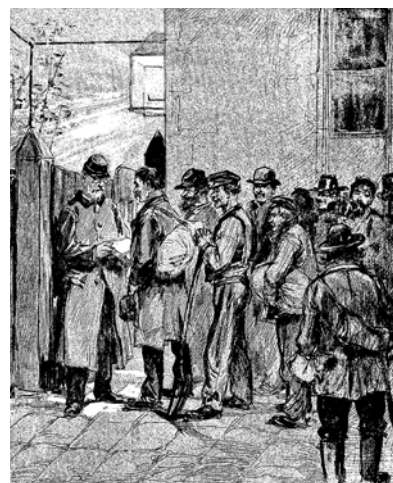
vientre de París, de Émile Zola, para introducir al lector en la atmósfera del lugar²⁷³. Las guías también aconsejaban otros “espectáculos que no costaban dinero”, como la apertura de los grandes almacenes, el inicio de la actividad en la Bolsa (Fig. 25), la asistencia a una audiencia del Palacio de Justicia, el desfile de la alta sociedad en el Bois de Boulogne, la partida de los carromatos de reparto de los periódicos o la salida del público de la Ópera. Para una mentalidad actual, resultan más difíciles de encajar las extrañas recomendaciones para visitar ciertos “espectáculos callejeros”, como los hospicios (Fig. 26), la entrada de los internos –los “sans-asile”- al asilo (Fig. 24), o la salida de las trabajadoras de las fábricas y talleres de los barrios de Temple, del Fabourg Montmatre y Clichy²⁷⁴. De forma casi inevitable, regresa a la memoria la primera filmación de los hermanos Lumière (1895): la salida de las trabajadoras de la fábrica familiar de Lyon (Fig. 23).

La lectura nos devuelve las imágenes de la gente que vivía en las grandes ciudades durante el siglo XIX. Algunas de estas imágenes, como la de la mujer, son esporádicas o se circunscriben a situaciones y lugares muy concretos, en correspondencia con la función que le asignaba la sociedad en el oculto reducto de la vida familiar. A la callada existencia pública de la mujer, se suman las escasas ocasiones en las que podemos escuchar directamente su voz, sin mediación alguna. Las pocas escritoras que describieron el espectáculo metropolitano emplearon el recurso epistolar o el diario personal para registrar su experiencia en algún acontecimiento excepcional, como la celebración de las grandes exposiciones. En sus *Cartas parisinas* -editadas

Fig. 23 Auguste Marie Louis Nicolás y Louis Jean Lumière. Fotograma de *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*. 1895.



Fig. 24 “Devant l’asile de nuit du quartier de Vaugirard. Paris. 450 dessins inédits d’après nature. 1890.



²⁷³ *Op. Cit.*; p. 37. La guía *Baedeker* de París de 1878 también describía el mercado de les Halles como un espectáculo; ver: *Op. Cit.*; p. 38.

²⁷⁴ *París Exposition 1900. Op. Cit.*; p. 37 y sg. McCannell señala que las visitas a estos lugares constituyen la “representación más concreta y material de nuestras instituciones más importantes: la ley, la economía, la industria, el equilibrio entre el hombre y la naturaleza y entre la vida y la muerte”; en *Op. Cit.*; p. 77.

póstumamente- la escritora Delphine de Girardin (1804-1855) se refería a la entrega de los visitantes de la exhibición de 1855 y a la fascinación general frente a “...la realidad en todos los aspectos. Tenemos unos ojos de diorama, de panorama, de neorama: los efectos ópticos son suficientes para aligerar nuestra mirada (...) Ser no es nada, parecer lo es todo”²⁷⁵. De Girardin se detenía frente al mismo paisaje de ilusiones y apariencias que más tarde describió Noémie Dondel Du Faouëdic (1834-1915) en su diario *Voyages loin de ma chambre* (1898), donde hablaba de la estupefacción del público y de la “contemplación sin fin”²⁷⁶ en el recinto de la exhibición de 1889: “Hemos llegado por el Trocadero, esta entrada grandiosa entre todas (hay veintitrés) permite abrazar, de un solo golpe de vista, el aspecto general de la Exposición. (...) Es el mundo entero hablando a los ojos y a la imaginación”²⁷⁷.

En las mismas publicaciones en las que el observador masculino es impelido a admirar el gran “espectáculo” metropolitano, sólo aparece, fugazmente, la presencia de alguna mujer. Unas veces, se trata de un “objeto” distante y peligroso que adopta la identidad de la prostituta callejera. Y, otras, aparece integrada en el paisaje como un ornato más, una pieza del gran catálogo de vistas turísticas que el visitante está obligado a contemplar si aspira a poseer el alma del lugar. No es otra cosa que estupor lo que provoca la edición de una guía “parisién” dirigida al conquistador callejero: un auténtico manual del depredador sexual con numerosas instrucciones de acoso y derribo hacia las mujeres que podía encontrar a su paso por la ciudad. Con el lema “conocer París está bien pero conocer a la parisina es mejor”, el anónimo redactor iniciaba el periplo con una consigna muy clara: era preciso desmarcarse de las “guías severas y documentadas que fuerzan a extasiarse, a una hora fija y una fecha convenida, ante las maravillas de París”.²⁷⁸ Por el contrario, su guía instruía al foráneo para que aprendiera a discernir las distintas tipologías femeninas, según su estado civil, su condición social o laboral (“mujeres de mundo”, “actrices”, “obreras”, “sirvientas”, etc.), o las calles y los barrios en los que se movían habitualmente. Además, el redactor añadía numerosas indicaciones sobre el acoso controlado –como “el arte de seguir a una mujer”- y animaba al lector a practicar el abordaje callejero en los mejores lugares para ello, como los boulevards, los parques y jardines, las estaciones, los grandes almacenes, los espacios de entretenimiento, los cafés y teatros-. De manera premeditada, una parte importante de la guía estaba dedicaba

²⁷⁵ Girardin, Delphine de. *Le Vicomte de Launay-Lettres parisiennes*. Tomo I. Paris: Michel Lévy Frères, 1857; p. 143; citado en Díaz, J. *Op. Cit.*; p. 9.

²⁷⁶ Dondel Du Faouëdic, Noémie. “Mardi, 17 Septembre 1889. Première impression. Été 1889. Journal d’une campagne à Paris pendant l’exposition”. *Voyages loin de ma chambre*. Tome II. Paris: Redon, 1898; p. 97.

²⁷⁷ Dondel Du Faouëdic, N. *Op. Cit.*; p. 98.

²⁷⁸ *Le guide “parisien”: connaître Paris, c’est bien, connaître la parisienne, c’est mieux. Les guides illustrés*. Paris: Imp. Kapp. s.d.

LA BOURSE.

517

Au centre de ce *parquet* est une grille circulaire appelée la *corbeille*, sur laquelle les agents de change s'appuient, de manière à former un cercle en s'offrant les uns aux autres les valeurs qu'ils ont à vendre. Chaque fois qu'une vente au comptant vient modifier le cours, le prix est annoncé à haute voix

par un crieur. A la fin de chaque séance, les agents de change se réunissent pour faire constater par leur syndic le cours des valeurs et du change; les courtiers de commerce se réunissent également pour arrêter les prix courants des diverses marchandises.

Observé de la galerie supérieure



Intérieur de la Bourse.

qui encadre la grande salle, l'aspect de la Bourse offre un spectacle tellement animé et bruyant que les étrangers ont peine à comprendre comment on peut suivre les transactions au milieu d'un tel tumulte. Et pourtant que de millions remués en une minute, et, pour quelques

gens habiles ou heureux qui arrivent à l'opulence, combien de familles ruinées!

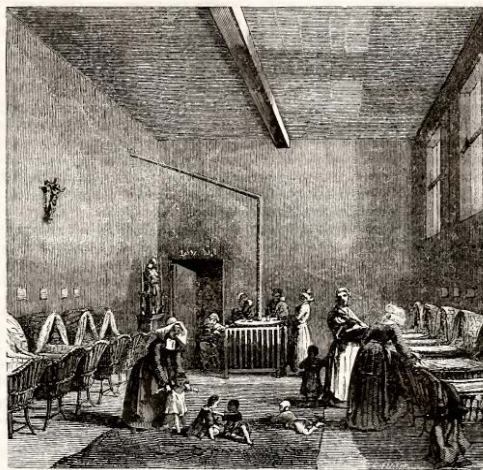
Le *tribunal de commerce* est situé au premier étage qu'il occupe tout entier. La *chambre de commerce*, établie primitivement dans la galerie qui longe la rue des Filles-Saint-

LES ÉTABLISSEMENTS DE CHARITÉ PRIVÉE. 919

transporter l'institution dans un établissement plus spacieux, bâti exprès. Un comité d'hommes honorables s'est formé pour le patronage de cette œuvre, en même temps qu'un comité de dames patronnesses présidées par Mme le comtesse Wa-

lewski. Les religieuses de la congrégation de Notre-Dame des Arts dirigent l'institution.

Les établissements de Saint-Nicolas, rue de Vaugirard, 112, 114 et 116, et Grande-Rue, 36, à Issy, ont été fondés par M. l'abbé de



Intérieur d'une crèche.

Bervanger, prélat romain, dans le but « d'offrir aux enfants destinés à vivre du travail de leurs mains la facilité de joindre l'apprentissage d'un métier à des études élémentaires. » Les deux maisons appartenant à l'œuvre ont coûté ensemble 1 500 000 fr. environ. Les enfants

(garçons) ne sont reçus que depuis 5 ans jusqu'à 12, qu'ils soient de Paris ou non; ceux qui ont moins de 10 ans 1/2 sont envoyés à Issy. Le prix de la pension est de 20 fr. par mois pour les orphelins de père et de mère, de 25 fr. pour les enfants non orphelins. L'établissement

Figs. 25-26 La visita a la Bolsa y al hospicio. *Guide Paris Illustré*, 1867.

a la prevención de las trampas y los trucos en los que podía caer algún incauto conquistador (Fig. 27).

En las páginas de las publicaciones que describen la gran ciudad apenas hay ocasión de encontrar alguna “flâneuse”, porque, seguramente, la mujer nunca llegó a adquirir tal categoría²⁷⁹. Si acaso, encontramos a la mirona, aunque su tratamiento difiera sensiblemente de la atención recibida por el equivalente masculino. Al seguir el rastro de la mirona en la ciudad, advertimos sus limitadas posibilidades para comparecer de manera autónoma en el espacio público y desplazarse libremente por las calles. Aunque sabida de antemano, la constatación nunca puede atenuar el efecto que produce el contraste entre el tratamiento concedido a la mujer y la desmedida atención hacia un paseante masculino que se desliza, sin cortapisas, por las largas avenidas y que disfruta del espectáculo metropolitano en toda su plenitud. La figura femenina es una bella comparsa que suele ir acompañada de un hombre y que, por ello, es interpelada por los redactores de las guías de manera muy distinta. Si, en algún momento, sus destinos parecen confluir, sus intereses siempre son objeto de una planificada delimitación territorial que precisa el grado de protagonismo de cada uno y la función que cumple en la ciudad:

“Aceptad, señora, mi brazo. No se os escapará nada de las maravillas acumuladas de todas las partes del mundo. ¡No tened miedo! Haremos una breve parada en el Palacio textil, en el del vestido, subiremos a la gran noria, cenaremos en la torre Eiffel. Y tú, querido lector, ya que tanto te interesa la clase de mecánica, la de agricultura,



Fig. 27 “Sur les boulevards. La P’tite femme”. *Le guide “parisien”: connaître Paris, c’est bien, connaître la parisienne, c’est mieux.*

²⁷⁹ Para una crítica de la ausencia de la mujer en la literatura urbana del siglo XIX: Wolff, Janet, 1985. “The Invisible Flâneuse. Women and the Literature of Modernity”. *Theory, Culture & Society*. Vol. 2, no. 3. SAGE Publications; pp. 37-46.

la de higiene y la enseñanza, abre la Guía de la Exposición para ir directamente hacia todo aquello que te interesa...”²⁸⁰

A veces, vemos alguna turista recorriendo, apresurada, las inmensas avenidas de una exposición; también encontramos a la *grisette*, el estereotipo popular de las jóvenes modistas que trabajaban en las grandes casas de moda; o contemplamos a la compradora que abarrotaba las galerías de los flamantes almacenes comerciales, y a la dependienta, como la protagonista de *Au Bonheur des Dames* (1883), la novela de Zola. Era precisamente en el interior de los espacios de consumo, en la “catedral del comercio moderno, hecha para una población de clientes”²⁸¹, donde la mujer podía renovar los hábitos de su sociabilidad callejera:

“Los días de *exposition* son particularmente curiosos: la multitud se abalanza en las puertas, disputándose las oportunidades “excepcionales! En el interior, el aspecto y la decoración son una alegría para los ojos, una maravilla de los escaparatistas parisinos, expertos en la disposición de cosas bellas, en la combinación de coloridos para el placer de la mirada”²⁸².

Entre las numerosas recomendaciones, las guías añadían unos itinerarios comerciales específicos, cuyo fin era conducir a las consumidoras hasta el lugar en el que afirmaban su existencia pública. Sólo allí eran parte esencial y visible del marco urbano y, sólo allí, podían participar de una experiencia que asumían como propia: “Las calles hoy son bazares donde cada uno muestra sus mercancías (...) las aceras, ya de por sí estrechas, son invadidas por una exposición permanente”²⁸³. Una guía de la exposición de 1900 incluía entre sus recorridos una “parada indispensable” a los grandes almacenes “Paris Voltaire”, donde se exhibían las mercancías y los talleres de confección, para que las visitantes pudieran contemplar el espectáculo de la productividad y seguir todas las fases del proceso, poniendo “en contacto directo al productor con el consumidor” y ofreciéndole “diversión e instrucción”²⁸⁴.

²⁸⁰ Anonyme. “Ce qu’est la GUIDE DE L’EXPOSITION”. *Le guide de l’expo de 1900. Op. Cit.*; pp. 8-9.

²⁸¹ Zola, Émile. *Au bonheur des dames*. 1883. Edición consultada: *El paraíso de las damas*. Traducción de María Teresa Gallego y Amaya García. Barcelona: Alba Editorial, colección Alba Clásica, 1999; p. 353.

²⁸² “Les grands magasins”. *Paris Exposition 1900. Op. Cit.*; p. 25.

²⁸³ Girardin, D de. *Op. Cit.*; 1857, t. I, p. 179. En su historia de los almacenes Selfridge’s de Londres, Erika Rappaport señala a los espacios comerciales como responsables del proceso de transformación de consumidor en espectador, estableciendo un interesante paralelismo entre las representaciones teatrales y las estrategias promocionales del comercio a gran escala, como el truco, ideado por Gordon Selfridge, de ocultar, con una gran cortina, el contenido de los escaparates hasta el momento culminante de la inauguración del establecimiento el 15 de marzo de 1909; en Rappaport, E. *Op. Cit.*; pp. 151-164.

²⁸⁴ “L’Exposition de 1900 a Vincennes”. *Le guide de l’exposition de 1900. Op. Cit.*; p. 371.

En el interior de una sociedad que “habitaba en el escaparate, que adoraba el telescopio, el diorama, la ventanilla, la portezuela del tren o la ventana”²⁸⁵, la especialización del mirón callejero seguía la lógica del capitalismo y la delimitación de sus funciones en los espacios del consumo masivo (Fig. 28). Fue hacia finales de finales de siglo cuando aparecieron las primeras publicaciones especializadas en el arte de exhibir las mercancías y en la pedagogía del nuevo consumidor, como la revista que fundó el escritor norteamericano L. Frank Baum, dedicada al escaparatismo: *The Show Window: A Journal of Practical Window Trimming for the Merchant and the Professional* (1897), solo tres años antes de saliera a la luz su obra más popular, *El maravilloso mago de Oz* (1900).

La sorpresa y la estupefacción eran los atributos que acompañaban a la mirona que se aglomeraba en torno a algún suceso callejero o que aguardaba, impaciente, frente a las colas de los grandes almacenes o a las puertas del depósito de cadáveres anónimos de la Morgue parisina. No es fortuita la asociación entre la figura femenina y la lámina de vidrio, bien fuera la de los escaparates comerciales o la que separaba los muertos de la curiosidad pública. Así comparecía la mujer en la ciudad, con los ojos y la nariz pegados a las láminas vidriadas, mientras las guías turísticas describían su fascinación ante el macabro espectáculo:

“No hay en todo París un escaparate que atraiga más mirones que el de la Morgue. Se va a este lugar a contemplar al ahogado, como en otras ocasiones se va mirar los escaparates de moda y los naranjos en flor”²⁸⁶.

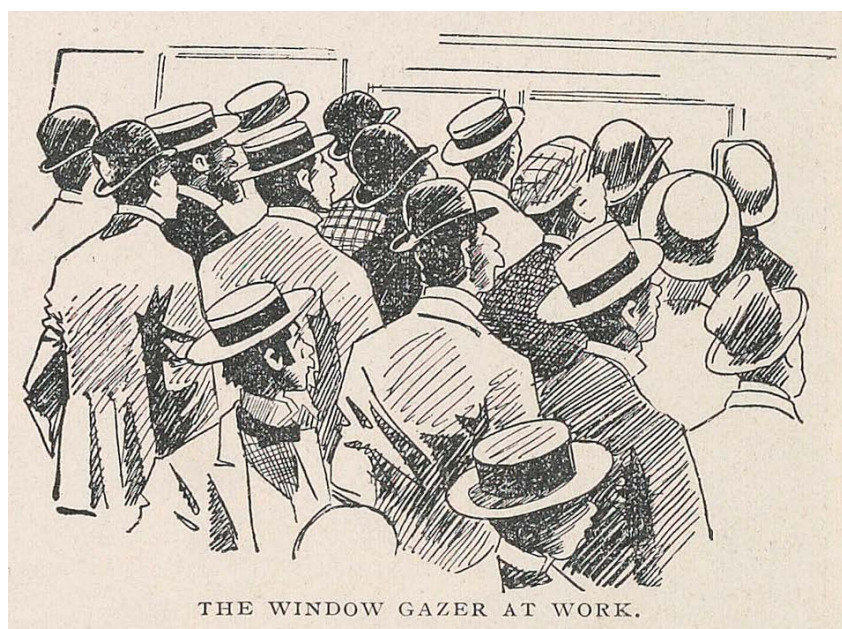


Fig. 28 “The window gazer at work”. *The Show Window: A Journal of Practical Window Trimming for the Merchant and the Professional*. Chicago, 1897.

²⁸⁵ Hamon, P. (1989). *Op. Cit.*; p. 74.

²⁸⁶ “La Morgue”. *Paris Exposition 1900. Op. Cit.*; p. 138. La misma observación aparecía en *Anglo-American Practical Guide to Exhibition Paris 1900*. London: William Heinemann, 1900; pp. 255-256.

Desde los años treinta, las guías turísticas recomendaban la visita a la Morgue como el lugar que todo viajero debía conocer²⁸⁷. De nada valían las críticas de quienes arremetían contra la dudosa moralidad de la macabra exhibición y que declaraban que, frente al “cementerio *que poseía su propia poesía*”, la Morgue “sólo ofrecía a los ojos abyectas realidades”²⁸⁸. Aquel escaparate fúnebre representaba la gran *vanitas* de la existencia ciudadana, el espectáculo más terrible y, a la vez, el más fascinante; la apoteosis de una sociedad enferma de exposición: un “lugar sin secretos, una *maison de verre*, en la que el público sabe todo lo que sucede”, como escribía un juez de instrucción en 1887²⁸⁹. De algún modo, la descarnada presencia de la muerte en el espacio público formaba parte de la exhibición de los sistemas del orden social, porque, como señala Dean McCannell, “terminar del lado frío del cristal en este establecimiento implica una partida rápida e inadecuada del mundo y probablemente un estilo de vida desordenado que llevó a semejante desenlace. La exhibición de los cadáveres sirve a simple vista un propósito de identificación, pero lo que representa es la importancia el orden social y de abandonar la sociedad de una manera ordenada, preservando la identidad hasta el final”²⁹⁰.

En el depósito mortuario, los cadáveres sin identificar permanecían expuestos a la mirada pública durante tres días, hasta que las precarias condiciones de conservación exigían su retiro y la substitución por nuevos individuos. No iban mal encaminadas las guías turísticas cuando recomendaban esta visita, porque la Morgue era uno de los lugares de mayor concentración social, el espacio donde las clases trabajadoras *invadían* el territorio del turista²⁹¹:

“Todo el mundo conoce la Morgue, o al menos ha oído hablar de ella. Ha sido descrita a menudo en las obras sobre París, en las guías para los extranjeros, ha sugerido reflexiones de todas clases, ha proporcionado una remarcable colección de lugares comunes, consideraciones empáticas y ridículas”²⁹².

Aunque Londres y otras ciudades también poseían su propia morgue, sólo París exponía ante los ojos insaciables de la gente los anónimos cuerpos deformados, de manera gratuita, los siete días de la semana. La historia del depósito parisino – *morgue* es una palabra derivada de la acepción arcaica *morguer*, cuyo significado es, precisamente “mirar fijamente”-, abarca casi 200 años, desde que aparece citada por primera vez en el *Diccionario de la Academia Francesa* de 1718 como el lugar en el

²⁸⁷ Sobre la popularidad de la morgue parisina ver Schwartz, V.R. (1999). “Public visits to the Morgue. Flânerie in the Service of the State”. *Op. Cit.*; pp. 45-88.

²⁸⁸ Guillot, Adolphe. “Les spectacles de la Morgue”. *Paris qui souffre. La basse geôle du Grand Châtelet et les morgues modernes*; Cap. VII. Paris: Rouquette libraire-éditeur, 1887; p. 176.

²⁸⁹ Guillot, A. *Op. Cit.*; p. 187.

²⁹⁰ MacCannell, D. *Op. Cit.*; p. 96.

²⁹¹ McCannell, D. *Op. Cit.*; p. 97.

²⁹² Guillot, A. Cap. *Op. Cit.*; p. 176.

que “los cadáveres que han sido encontrados se muestran a la vista pública para ser reconocidos”²⁹³, hasta su traslado a la plaza de Mazas -junto al Quai de la Rapée-, cuando perdió su denominación por el aséptico apelativo de Instituto Médico Legal (1914). Inicialmente, el depósito se encontraba junto a la prisión de Châtelet hasta que, en 1804, se construyó un nuevo edificio, con aspecto de templo griego, en el Quai du Marché de la Ile-de-la-Cité. La nueva ubicación junto al Sena facilitaba la llegada de los cadáveres en barca hasta el edificio que había sido proyectado con criterios racionales e higiénicos y con la intención de mejorar las condiciones expositivas de la sala que debía acoger la gran cantidad de curiosos que acudían a contemplar los cuerpos inermes tras la vitrina. Las reformas del barón Haussmann provocaron el derribo del edificio y un nuevo traslado hasta el Quai de l’Archevêché, frente a la catedral de Notre-Dame (1864). En este emplazamiento se reorganizó de nuevo el espacio central, la *salle du public*, alrededor de la cual se distribuía la muchedumbre que acudía en tropel, como describía el médico higienista Auguste Ambroise Tardieu:

“La entrada principal conduce a una gran sala de exposición que ocupa el centro del edificio y que, separado de la acera por una barrera destinada a detener la penetración de las miradas desde el exterior al interior, está siempre abierto a los visitantes y los invita a entrar en una sencilla instalación para el fácil y rápido reconocimiento de los individuos. La sala está separada por la mitad en toda su anchura mediante una ventana que puede ser cerrada tras unas cortinas, pero que por lo general permanece abierta y permite a la gente mirar hacia el otro lado. Iluminada directamente desde arriba, la sala tiene doce losas de piedra entre las dos dependencias en las que los cadáveres, despojados de sus ropas, están protegidos por un taparrabos contra las miradas”²⁹⁴.

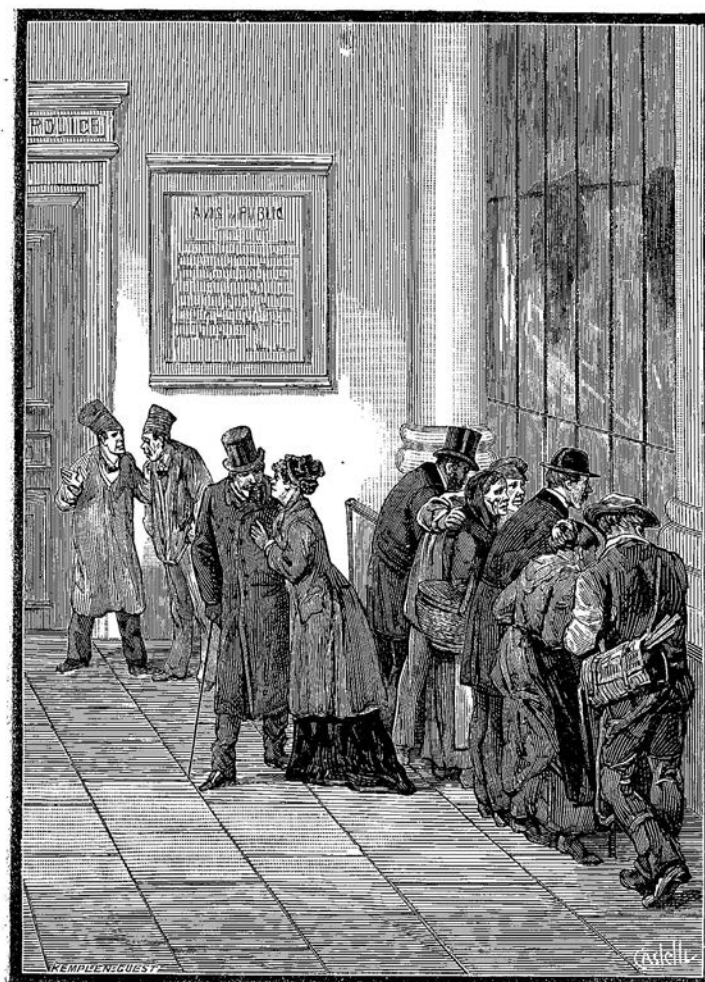
La Morgue ocupó un lugar destacado en las obras que describían las aglomeraciones y las dificultades de los guardias para controlar la afluencia de público²⁹⁵. El efecto llegó hasta Émile Zola quien, siempre oportuno, revivió el ambiente del depósito en las páginas de la novela *Thérèse Raquin* (1867), con las mujeres y los obreros como protagonistas de aquel gran

“espectáculo al alcance de todos los bolsillos, que se pagan gratuitamente los transeúntes pobres o ricos. La puerta está abierta, entra quien quiere. Hay unos aficionados que dan una vuelta para no perderse ninguna de estas representaciones

²⁹³ El término aparecía en el siglo XVI en referencia al examen visual de los prisioneros *morgués* por parte de los guardianes de la cárcel. El *Diccionario de la Academia* de 1718 contiene la siguiente definición “Morguer”: Lugar, a la entrada de una prisión, en el que permanecen durante un tiempo los prisioneros, a fin de que los vigilantes puedan mirarlos fijamente, para reconocerlos e identificarlos; en el Châtelet, el lugar adonde van los cuerpos que son encontrados muertos para ser expuestos a la vista del público, con el fin de que puedan ser reconocidos. *Académie française. Nouveau dictionnaire de l’Académie Française. Paris: J.-B. Coignard, 1718; p. 99.*

²⁹⁴ Citado en Schwartz, V.R. (1999). *Op. Cit.*; p. 57.

²⁹⁵ *Le livre des cent un* (1831), *Nouveau Tableau de Paris* (1821-24) o el *Tableau de Paris*, de Texier (1852).



Figs. 29-30 Horace Castelli. "La Morgue y su público". Ilustraciones para la edición de *Thérèse Raquin* de 1883.

LA MORGUE ET SON PUBLIC (p. 136).



E. ZOLA. — THÉRÈSE RAQUIN.

LIV 17

de la muerte. Cuando las losas están desnudas, la gente sale decepcionada, robada, murmurando entre dientes. Cuando las losas están bien provistas y hay una hermosa exhibición de carne humana, los visitantes se aglomeran, entregándose a las emociones baratas; se aterrorizan, se burlan, aplauden o silban, como en el teatro, y se retiran satisfechos, declarando ese día el éxito de la Morgue”²⁹⁶ (Figs. 29-30).

Cuando el macabro depósito cerró sus puertas a la infatigable curiosidad pública (1907), se abrió un encendido debate en la prensa sobre la decisión del prefecto policial, Louis Lépine, de permitir la entrada sólo a quienes pudieran aportar alguna información útil acerca de los cadáveres y así evitar el atropellado flujo de mirones que acudían a satisfacer su morboso interés. Desaparecía de este modo el lugar donde convergían todas las miradas:

“Es indiscutible que los parisinos consideran la visita a la morgue como una especie de pasatiempo. La sala de exposición nunca está vacía; hay mucha más gente de la que podemos creer, que se desvían deliberadamente de su camino para dirigirse hacia allí y deleitarse con curiosidad malsana”²⁹⁷.

A pesar de que muchas voces, incluida la de Victor Fournel, pusieron en entredicho la mirada “implacable y estúpida” de la multitud que acudía a la morgue mostrándose incapaces de comprender la morbosa crueldad de una gente que “debería, al menos, sentir tristeza a falta de remordimientos, y que pasa sin interrupción de este espectáculo a otro”²⁹⁸, finalmente reconocían las consecuencias que entrañaba su clausura hasta declararse contrarias a la decisión de “suprimir la Morgue (...) y de interrumpir la entrada al público, pues es para el público para lo que está hecha”²⁹⁹.

Tras la Revolución francesa y la definitiva cesura entre los espacios de los vivos y los de los muertos, los cementerios se desplazaron hasta los confines de la ciudad. El traslado coincidió con el creciente interés que despertaba el espectáculo mortuorio entre los habitantes y los turistas que acudían a visitar los cementerios, y que llevaba a algunos escritores, como Jules Clarétie, a criticar esa “gran feria popular para comprar recuerdos y lamentos”:

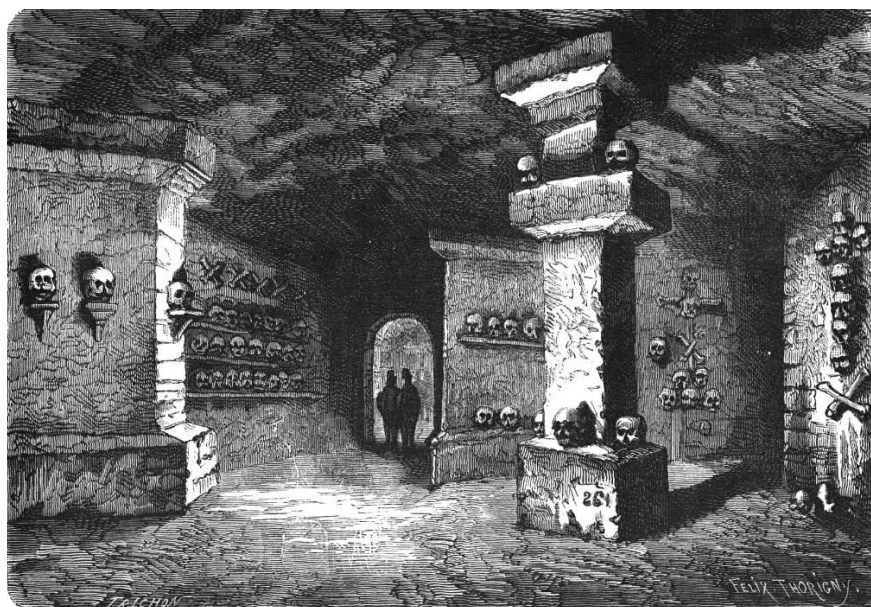
“Es preciso visitar los cementerios el día de los muertos, dicen las Guías de los extranjeros, recomendando este escenario como si se tratara de un espectáculo. Y es, en efecto, un espectáculo, el “mourning day”, podríamos decirlo así. En el interior, esta multitud que gira, que se para delante de los monumentos célebres, como los *badauds*

²⁹⁶ Zola, E. *Thérèse Raquin*. 1867. Cap. XII. Edición consultada: París: C. Marpon-E. Flammarion, 1883; p. 136.

²⁹⁷ Peccadille. “La Morgue”. *Le Voleur illustré: cabinet de lecture universel*. Núm. 1321. París, 27 d’octubre 1882; p. 682.

²⁹⁸ Fournel, V. (1858). *Op. Cit.*; pp. 351-352 y sg.

²⁹⁹ Fournel, V. (1858). *Op. Cit.*; p. 355.



Catacombes. (Page 325.)

Fig. 31 Las catacumbas. *Les merveilles du nouveau Paris*, 1867.

del domingo ante los cuadros del Louvre (podemos encontrar aquí y allá, a los turistas alemanes e ingleses, hojeando su Baedeker)”³⁰⁰.

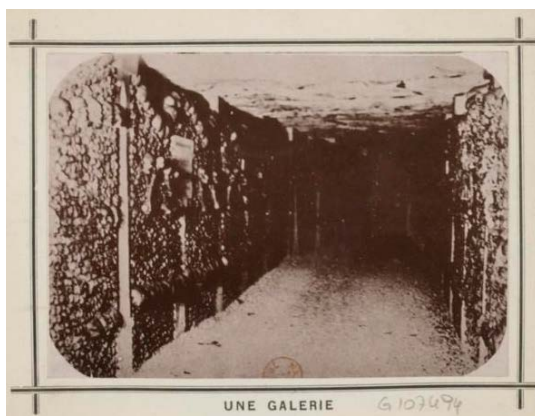
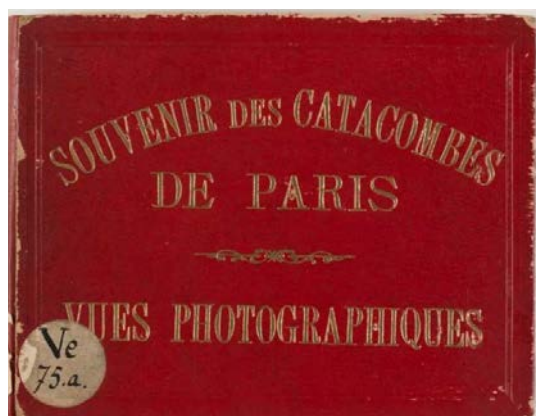
Desde la consagración del cementerio parisino de Père Lachaise en 1804, la muerte se había convertido en una oportunidad comercial para los editores de guías monográficas y de álbumes con descripciones y grabados de los principales camposantos. En 1820, *Le Conducteur au Cimetière de l'Est ou du Père Lachaise* -una guía que renovaba la edición anterior de 1815- aparecía como respuesta a la demanda del público:

“Prometimos (...) una descripción especial de los cementerios actuales de la capital, antaño tan horribles y ahora magníficamente adornados de monumentos (...). A la vista del imponente espectáculo que ofrecen estos lugares sagrados (...) hemos pensado que un seca descripción monumental junto a una árida nomenclatura de epitafios, dejaría a los corazones fríos en estos asilos fúnebres”³⁰¹.

El objetivo de la reedición era crear, con “exactitud, verdad y concisión”, un verdadero manual portátil, un instrumento “claro y metódico” que asignaba un orden numérico a las tumbas, añadiendo una relación alfabética de sus ocupantes. Este recorrido racional a través de una visión “organizada” de la muerte era muy similar al que realizaban los turistas que visitaban las catacumbas, abiertas al público desde principios de siglo por

³⁰⁰ Clarétie, Jules. “Cimètières”. *La vie à Paris*. 1895. Cap. XXX. Edición consultada: Paris: Bibliothèque Carpentier, 1898; p. 361.

³⁰¹ “Préface”. *Le Conducteur au Cimetière de l'Est ou du Père Lachaise. Contenant l'esquisse descriptive et topographique de ce lieu funèbre, et le tableau des scènes et mœurs dont il est le témoin*. Paris: Imprimerie de Plassan, 1820; p. V y sg. La edición de 1815 de *Le Conducteur de l'étranger à Paris* (Paris: Chez J. Moronval imprimeur) dedicaba sólo tres páginas a los cementerios de la ciudad mientras que en la de 1817 aumentaban hasta 7 las páginas dedicadas a los espacios de la muerte. Otra guía específica que fue objeto de sucesivas ediciones es *Manuel et itinéraire du curieux dans le cimetière de Père Lachaise* (1828, 3ª ed).



Figs. 32-33
Álbum *Souvenir des catacombes de Paris. Vues photographiques*. Paris: Lefeuve photographie éditeur, 1889.

orden del inspector general Héricart de Thury (1810-1814)³⁰². De nuevo, es la voz de Nadar la que nos devuelve el recuerdo de estas visitas protagonizadas por “nuestros excursionistas, contados a la entrada para ser recontados a la salida” y caminando “en fila india”. Esta ordenada procesión de turistas que “no tiene más que desfilan en perfecta seguridad por el estrecho itinerario que les es conferido en el osario, bajo la vigilancia del guardia por si acaso alguno da un paso en falso”³⁰³. A pesar de que las catacumbas eran “uno de aquellos lugares a los que todo el mundo quiere ir y al cual nadie quiere volver”³⁰⁴ y de que la edición de la guía Hachette de 1900 advirtiera a sus lectores de que se trataba de una “excursión macabra, que no será del gusto de aquellos que tienen los nervios sensibles”³⁰⁵, pocos se resistían a la tentación de penetrar en las oscuras galerías que revelaban “los arcanos de las cavernas más profundas, las más secretas”³⁰⁶. Además, aquella atmósfera subterránea incrementaba la retórica romántica de los redactores de las guías:

“A la hora vacilante de las velas, el paseo a través de los oscuros subterráneos, con la vista de los enormes montones de osamentas, de los cráneos humanos reverdecidos por el tiempo, es espeluznante. Algunas cabezas de muertos han conservado su rictus horrible y, en su risa silenciosa, parecen burlarse de los vivos”³⁰⁷ (Figs. 31-32-33).

³⁰² Tras la creación, por parte de Luis XVI, de la inspección general de protección de las canteras de París, en 1786 se bendijeron y consagraron las viejas canteras de la Tombe-Issoire, transformándose en las primeras catacumbas de la ciudad. Fueron necesarios dos años para transferir la totalidad de los restos del cementerio de los Incógnitos que, en aquel tiempo, era el más grande de París. Los trabajos para el traslado de los restos de otros cementerios se realizaron en el periodo 1787-1814.

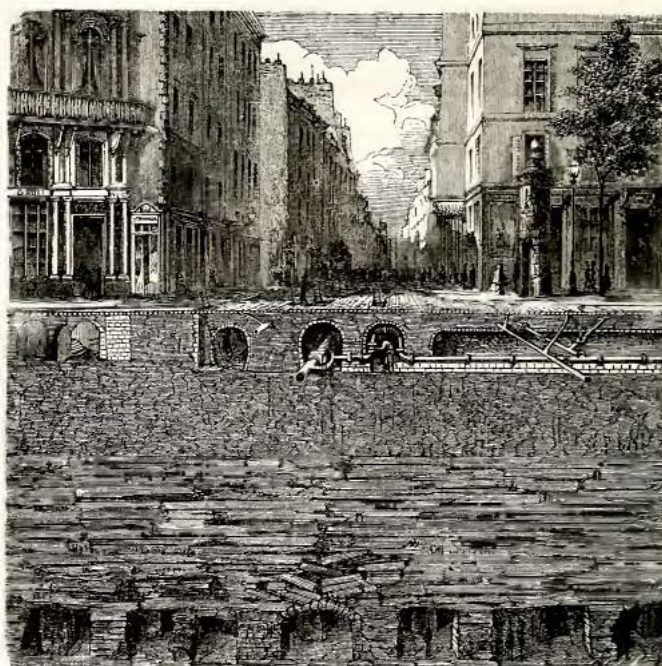
³⁰³ Nadar (1895-1905). “Paris souterrain. Aux catacombes et égouts (premiers essais de photographie aux lumières artificielles”; *Op. Cit.*; p. 102.

³⁰⁴ Nadar (1895-1905). *Op. Cit.*; p. 111.

³⁰⁵ “Les catacombes”. *Paris Exposition 1900. Op. Cit.*; p. 67.

³⁰⁶ Nadar (1895-1905). *Op. Cit.*; p. 116.

³⁰⁷ “Les catacombes”. *Paris Exposition 1900. Op. Cit.*; p. 67. En *Les catacombes de Paris* (París: L. de Potter, 1854), el prolífico escritor de folletines, Élie Berthet (1815-1891) mezclaba la narración, los datos históricos y la descripción de las galerías.



Paris souterrain.

CHAPITRE XXII.

PARIS SOUTERRAIN.

LES ÉGOUTS. — LES CATACOMBES.

LES ÉGOUTS.

« Le sous-sol de Paris, si l'œil pouvait en pénétrer la surface, présenterait, dit M. Victor Hugo dans le IX^e vol. des *Misérables*, l'aspect d'un madrépore colossal. Une éponge n'a guère plus de pertuis et de couloirs que la motte de terre de six lieues de tour sur laquelle repose l'antique grande ville. Sans parler

des catacombes qui sont une cave à part, sans parler de l'inextricable treillis des conduits du gaz, sans compter le vaste système tubulaire de la distribution d'eau vive qui aboutit aux bornes-fontaines; les égouts à eux seuls font sous les deux rives un prodigieux réseau ténébreux, labyrinthe qui a pour fil sa



Figs. 34-35 Paris subterráneo. *Guide Paris illustré*, 1867 y turistas visitando las cloacas., c. 1906.

Teniendo en cuenta que la clarividencia mercantil de Adolphe Joanne no tenía fin y que encaminaba a los turistas a visitar los barrios obreros y las catacumbas, a nadie podía extrañar que aprovechara el éxito de la novela de Víctor Hugo, *Los Miserables* (1862) para transcribir en su guía la deslumbrante persecución de Jean Valjean en las cloacas en un capítulo dedicado al París subterráneo³⁰⁸ (Figs. 34-35). Quien “quisiera atrapar la esencia de la ciudad” y llegar hasta sus entrañas, podía seguir un tour a través de las cloacas³⁰⁹, así como descubrir los ocultos entresijos de la gran maquinaria productiva de la metrópolis y visitar el matadero de Belleville-Villette -que la guía *Baedeker* describía como “una de las curiosidades de París que los extranjeros pueden visitar...”³¹⁰- (Fig. 36). Todas estas visitas se completaban con otras a las fábricas de tabaco y tapices, a la imprenta del gobierno y a la casa de la moneda³¹¹.

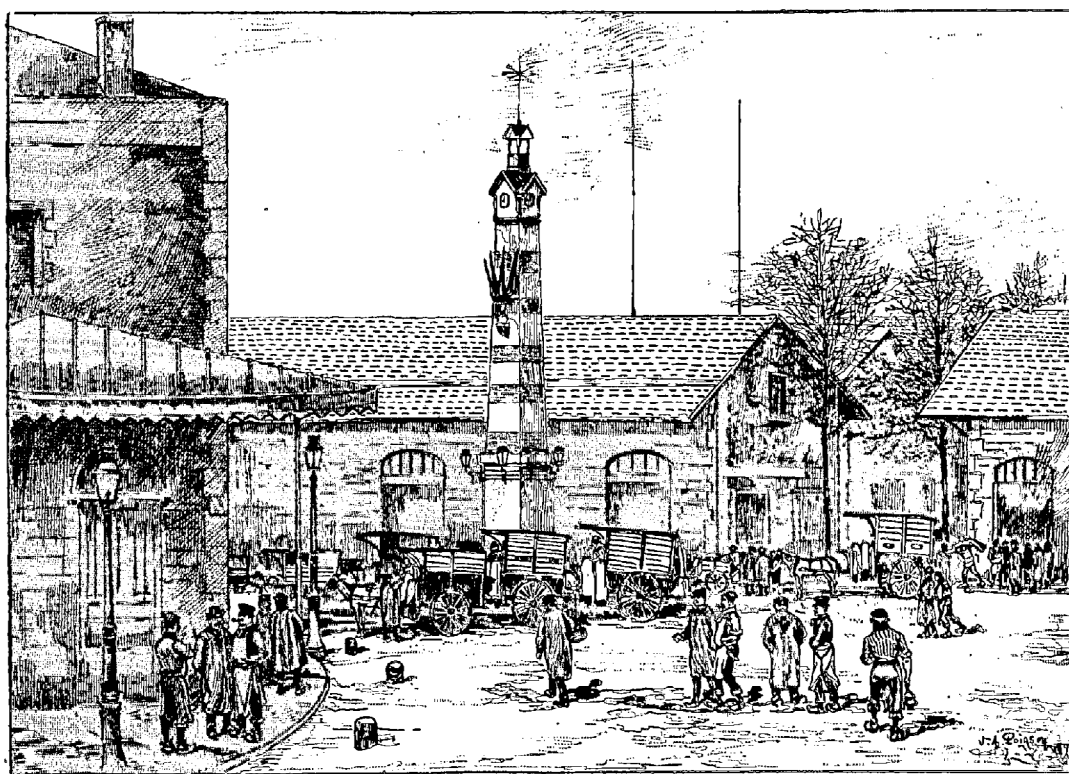


Fig. 36 El matadero general de la Villette. Paris. 450 dessins inédits d'après nature. 1890.

Les abattoirs généraux de la Villette.

³⁰⁸ En su *Guía Ilustrada de París*, Adolphe Joanne incluía tres páginas de los fragmentos del capítulo IX que describen la persecución de Jean Valjean en las cloacas; ver Joanne, A. (1867). “Chapitre XXII: Paris souterrain. Les égouts. Les catacombes”. *Op. Cit.*; p. 994.

³⁰⁹ “Dans les égouts”. *Paris Exposition 1900. Op. Cit.*; p. 81.

³¹⁰ Baedeker, K. “L’abattoir de Belleville-Villette”. *Paris et ses environs*. 1878. *Op. Cit.*; p. 29.

³¹¹ MacCannell, D. *Op. Cit.*; p. 57.

Parte 3. Barcelona. La invención de la ciudad moderna

“¿Por qué Barcelona no es lo que puede ser? He aquí la pregunta que cien veces nos hemos hecho a nosotros mismos”.

Manuel Angelón. *Guía satírica de Barcelona*, 1854.

Las sucesivas etapas de la presente investigación han delimitado el campo de acción de una lectura basada en la condición porosa de la guía urbana, en su carácter impositivo y en su capacidad para modelar el destino iconográfico de una ciudad. Si, a propósito de París, la atención se ha centrado en los atributos que le otorgaron la idiosincrasia de metrópolis espectacular, al llegar a Barcelona respiramos unos aires muy distintos, como distintas son las condiciones de esta ciudad cuya imagen pública no se fundó sobre la lógica del consumo sino sobre la del pragmatismo de los procesos ligados a la industrialización territorial.

La tercera parte de la tesis se traslada hasta el umbral de la Barcelona moderna, en un entorno argumental en el que las guías adquieren categoría de “relato fundacional” y donde el análisis adopta un giro diferente. Es preciso recordar que, a lo largo de su historia, Barcelona no ha generado ni una cuarta parte de la literatura que ha provocado a su alrededor la capital francesa. Aunque este trabajo no se sustenta sobre la exhaustividad documental sino sobre una selección crítica de las fuentes de estudio, no es posible equiparar el volumen ni la variedad de las ediciones dedicadas a París con la escasa atención que obtuvo, en el mismo periodo, esta ciudad de provincias española. Por eso, es necesario reajustar el foco de la tesis y adaptarlo a las circunstancias del limitado conjunto de guías y descripciones que se ocuparon de Barcelona en el tiempo decisivo de su moderna expansión.

Esta vez, el trayecto se desarrolla en cuatro paradas: la primera, aborda la historia de las primeras guías y descripciones barcelonesas, surgidas en el espacio de confluencia entre los directorios comerciales y las compilaciones históricas. Una encrucijada en la que aflora un singular debate historiográfico, marcado por la deriva de la historia local hacia una nueva clase de producto práctico cuya eficacia se basó en la reducción de las pretensiones científicas y en la creación de un relato instrumental capaz de responder a las necesidades de quienes acudían a la ciudad. La segunda etapa se detiene en la dilatada *desaparición* de la vieja Barcelona en las guías urbanas de mediados del siglo XIX, cuando la caída de las murallas, el problema de la expansión y la incertidumbre ante el futuro decidieron su destino, estableciendo las condiciones de una inédita relación con la moderna ciudad. Las primeras ediciones turísticas aparecen como parte implicada en la demorada substitución de la ciudad intramuros y en la compleja asimilación de las nuevas centralidades que imponía el crecimiento territorial: mientras, por una parte, se entregaban, sin reservas, a las expectativas que despertaba el progreso, por otra, actuaron como diques de contención frente a unos cambios de los que eran incapaces de calibrar el grado de afectación. A través de una historia de expectación y desencanto, la tesis recalca en las puertas de una ciudad incierta y de las primeras imágenes de un Ensanche que tardaría mucho tiempo en obtener carta de naturaleza como espacio simbólico de la Barcelona moderna. Llegados hasta aquí, la hipótesis se sustenta en la carencia de identidad de un sector con escasa trascendencia en las páginas de unas publicaciones que se mostraban refractarias a considerarlo como un barrio más de la ciudad. El anacronismo argumental de las guías barcelonesas se hacía especialmente intenso cuando asumían el retrato social, y la imagen distorsionada de una población que comparecía bajo las numerosas cifras estadísticas y los estereotipos del añejo costumbrismo popular. Poco sabremos de la realidad barcelonesa si nos ceñimos a la lectura de las guías y descripciones que se editaron en aquel tiempo. Pero éste ha sido, precisamente, uno de los objetivos de una tesis que no ha pretendido reconstruir la historia urbana o social de un lugar sino la de la creación de su imagen pública a través del particular filtro de las publicaciones que deformaban y enmascaraban la vida de la ciudad.



Fig. 1 Angel Toldrà Viazó. Postal de Barcelona. Vista panorámica (Nordeste), c. 1906.

La construcción pragmática del espacio urbano

“A la cabeza del principado de Cataluña y como metrópoli de todos sus pueblos se levanta Barcelona, circuida hasta ayer de altos muros y anchos fosos, y hoy ceñida por un cordón de escombros, que al parecer indican la existencia de una ciudad arruinada (...) Si por fin se arranca esa derruida faja de piedra que aun la estrecha y la sofoca, rebosará atrevida hacia los montes, y llevará hasta sus pies las viviendas de sus habitantes, confundiendo en una masa común pueblos, aldeas y quintas, que perdido su nombre actual, vendrán juntos a llamarse Barcelona”.

Juan Cortada. *Cataluña y los catalanes*, 1860.

En el origen de las primeras guías que asumieron la creación de la Barcelona moderna, ocupan un lugar prioritario los directorios e indicadores urbanos, unos registros sistemáticos de las estructuras territoriales, militares, parroquiales, administrativas, políticas, jurídicas, industriales y comerciales, que respondían a la necesidad de crear nuevos instrumentos de orientación en la compleja red de funciones y correspondencias de la grande ciudad¹. El directorio que, según Karl Schlögel, permite comprobar cómo “los grupos sociales, las ciudades o los lugares almacenan y organizan el conocimiento sobre ellos mismos”², es el resultado de los esfuerzos de síntesis de las sociedades urbanas, el producto de un tiempo en el que las relaciones de producción, intercambio y distribución se hicieron inabarcables. Fueron precisamente los directorios editados a finales del siglo XVIII los primeros que asimilaron la nueva concepción utilitaria del territorio. Así, de ser largas relaciones de los estamentos y cargos oficiales, adaptaron sus contenidos al desarrollo industrial y económico, mediante la inclusión de las estructuras productivas y comerciales: “Si las guías producen el apacible efecto de enseñar por medio de una lectura breve y poco costosa los sujetos a quienes se debe cada uno dirigir, en sus negocios y pretensiones, ninguna clase de ciudadanos está más necesitada de semejantes obras que los Comerciantes”³. Así respondía el editor del *Almanak Mercantil o Guía de comerciantes* de Madrid (1795-1808) a la resolución Real del 3 de mayo de 1792, según la cual los comerciantes de la capital estaban obligados a “tener noticia de los derechos y reglas que rigen en las Aduanas” y a conocer “que la imposición de

¹ Los directorios existían anteriormente como relaciones de cargos oficiales, de los poderes políticos, militares y religiosos de un estado o ciudad.

² Schlögel, K. “Directorios de Berlín”. *Op. Cit.*; p. 324.

³ Gallard, Diego M. “El Editor”. *Almanak Mercantil o guía de comerciantes*. Madrid: Por Ramón Ruiz, 1797; p. iii.

derechos no es misteriosa ni su cobranza arbitraria”⁴. La obligación de pagar aranceles y de acatar las normas mercantiles estaba detrás de esta publicación que imitaba el *Manual y guía de Forasters de Barcelona* (1761), una obra, escrita en catalán, que adaptaba la estructura del almanaque al nuevo pragmatismo con el registro de los establecimientos, un índice de las calles (379) e islas (281), una lista de gremios y colegios profesionales y una somera indicación de los principales monumentos y establecimientos religiosos de la ciudad⁵ (Fig. 2).

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, la atropellada elaboración de los directorios siguió el ritmo creciente de las transformaciones urbanas: cuando, dieciséis años después, se reeditaba este mismo manual con el nuevo título de *Calendario manual y guía de forasteros de Barcelona*, los responsables basaban

⁵ *Manual y guía de Forasters per a saber los noms, y trovar facilment los carrers, plassas, y travesías, juntament los Colegis y Gremis situats en esta present Ciutat de Barcelona; ab un índice general, y a la fi una llista de tots los Monuments y Adoracions que hi ha en dita Ciutat. Compost per un curiós de la Capital.* Barcelona: En la estampa de Maria Angela Martí Viuda, en la Plassa de Sant Jaume. Any 1761. Esta publicación adaptaba las normas mercantiles que publicaron anteriormente el *Kalendario*, *pronostico y diario de quartos de luna, sobre el año del Señor de 1741 con los quartos de luna y politicos acontecimientos como tambien con las ferias de Cataluña*. Barcelona: en la imprenta de Joseph Altés, 1741, de Antonio Vilanova. (en la Biblioteca de Catalunya consta una nueva edición de 1742); y el *Almanak, y pronostico diario de quartos de luna para el principado de Cathaluña, de este año de 1745*. Barcelona: en la imprenta de los Herederos de Maria Martí, administrada por Mauro Martí, 1745; en este caso, firmado por el “Moderno Cathalan”, “aficionado en artes mathemáticas y natural del arzobispado de Tarragona”.

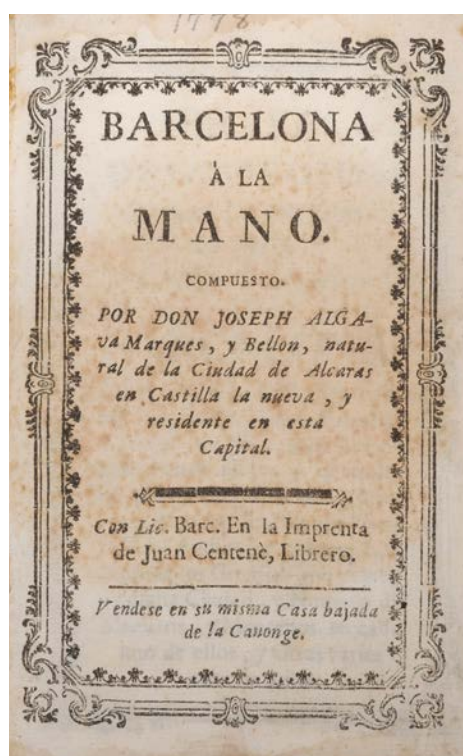


Fig. 3 *Calendario Manual y Guía de Forasteros de Barcelona*, 1776.

Fig. 4 *Barcelona á la mano. Compuesto por don Joseph Algava Marques y Bellón*, 1778.

la novedad de su producto en la relación actualizada de las instituciones y cargos públicos, de los comerciantes y las profesiones, además de añadir las previsiones meteorológicas, las fases lunares y la lista de iglesias y parroquias, mientras lamentaban la premura de la redacción y solicitaban la colaboración de los lectores para detectar errores u omisiones en el texto⁶ (Fig. 3). Una misma inercia acompañaba la aparición de cada edición: lo más novedoso que aportaba *Barcelona a la mano* (1778) era precisamente su nombre y la voluntad del editor de comprimir en un único volumen toda la ciudad. Aparte de este detalle y de que se daba a conocer la identidad del redactor, el manual presentaba sus credenciales con una revisión de las calles y los gremios, la relación de los edificios religiosos y el más reciente recuento de los 98.447 habitantes de la ciudad⁷ (Fig. 4). Once años después, cuando

⁶ *Calendario manual, y Guía de Forasteros en Barcelona, para el año de MDCCLXXVII.* Barcelona: en la imprenta de los Herederos de Maria Angela Martí, 1776. Otros impresores, como la "Viuda Piferrer" o el *Diario de Barcelona* prepararon sucesivas ediciones: *Kalendario y guia de forasteros en Barcelona para el año de MDCCLXXXVI* (1785), *Calendario y guia de forasteros en Barcelona* (1787) y *Kalendario y guia de forasteros en Barcelona para el año de 1798* (1797). *Kalendario Manual y Guía de Forasteros para el año 1815: contiene los tribunales, junta, oficinas, administraciones y academias de esta ciudad, los señores que las componen, calles donde viven y otras noticias de varios establecimientos útiles a la sociedad civil*, etc. Barcelona: en la imprenta de Agustín Roca, 1814.

⁷ Algava Márquez y Bellón, José. *Barcelona a la mano compuesto por Algava (Joseph): breve descripción de las grandezas de esta muy noble y leal ciudad de Barcelona, con expresión de las iglesias, calles casas familias é individuos de ambos sexos que existen en los 5 quarteles en que está dividida a cargo de los 5. alcaldes del crimen de esta Real Audiencia con explicación de los gremios que existen en dicha ciudad y número de maestros y mancebos en cada uno de ellos y otras varias críticas utiles Barcelona á la mano. Compuesto por don Joseph Algava Marques y Bellon.* Barcelona: Imprenta de Juan Centenè Librero, 1778.

la ciudad había superado los 100.000 habitantes, el autor de una guía de largo nombre, *Diversión de Ciudadanos, norte seguro de forasteros, y estrella luciente de Barcelona que guía a unos, y otros, para saber el número cierto de parroquias, conventos, oratorios, cárceles, reclusiones, plazas, plazuelas, y calles de la ilustre ciudad de Barcelona; el nombre de los fundadores de los conventos, y año de su fundación; y un camino breve, en que con toda perfección cualquiera puede saber los nombres, y sitios de las calles de esta ciudad sin tener que preguntar ni valerse por otro*, aclaraba a sus lectores que allí podrían encontrar todo aquello de lo que carecían otras ediciones: "...algunas cositas que hasta ahora habrás ignorado y te alegrarás de saberlas (...); lo que he revuelto de Libros, Archivos y Librerías". Esta vez, el manual llegaba para "iluminar" la ciudad, como la "antorcha que alumbra a Ciudadanos y Forasteros, para saber todos los puestos importantes de Barcelona tocantes al comercio y manutención, pretensiones y dependencia unos y otros"⁸. Aquel era un instrumento infalible, una síntesis o "camino breve para que todos así, naturales como forasteros, puedan saber los nombres y sitios de las calles de Barcelona con tanta perfección como si se hubieran criado en cada una de ellas". La funcionalidad se reflejaba en una nueva disposición de las calles "...en orden alfabético", en su transcripción "en el idioma del país, para la mayor inteligencia del público", y en unas precisas orientaciones para indicar el lugar en el que "cada una tiene la entrada y así mismo la salida"⁹. Tras declarar la aspiración instrumental del producto, el autor incluía una breve descripción de Barcelona como el "más deleite objeto a la vista", además de recomendar al visitante que disfrutara de los goces que su estancia le depararía: "Disfruta Barcelona de un alegre Cielo, templado clima, sutiles aires, y fertilísimo territorio, por cuyas saludables influencias produce continuamente vivos ingenios, peregrinos rostros y esforzados corazones"¹⁰. Todos estos argumentos se encuentran en la base de las primeras guías turísticas barcelonesas: la bonanza del clima, la fertilidad del territorio o la ingeniosidad y la laboriosidad de los habitantes, se convirtieron, como veremos, en los lugares comunes de la descripción de la ciudad moderna.

⁸ A.B.C.E. *Diversión de Ciudadanos, norte seguro de forasteros, y estrella luciente de Barcelona que guía a unos, y otros, para saber el número cierto de parroquias, conventos, oratorios, cárceles, reclusiones, plazas, plazuelas, y calles de la ilustre ciudad de Barcelona; el nombre de los fundadores de los conventos, y año de su fundación; y un camino breve, en que con toda perfección cualquiera puede saber los nombres, y sitios de las calles de esta ciudad sin tener que preguntar ni valerse por otro*. Barcelona: por Teresa Nadal vda. 1789; p. 65. Hemos localizado tres ediciones más de esta guía: una del año 1802 –"en algo aumentado y enmendado"– y otras dos, de los años 1819 y 1831, revisadas por el mismo autor y con el nuevo título de *Manual de Forasteros que les guiará*...Barcelona: por Garriga y Aguasvivas.

⁹ A.B.C.E. (1789). *Op. Cit.*; p. 31.

¹⁰ A.B.C.E. (1789). *Op. Cit.*; p. 3.

La utilidad también era el argumento que llevó al Ayuntamiento liberal barcelonés (1820-1823) a editar la *Guía de Forasteros en Barcelona para el año 1821*, cuyo fin era proporcionar

“a los vecinos y forasteros una acertada dirección en sus negocios, facilitándoles el conocimiento de las autoridades constituidas y de los establecimientos públicos, de que abunda esta capital en beneficio de la humanidad y de las letras, sea al propio tiempo a la vista de la Europa un fiel testimonio de sus rápidos progresos a la prosperidad, y de la protección con que su gobierno político ha fomentado en ella la ilustración y las cívicas virtudes, que tanto la distinguen”¹¹.

En esta ocasión no se trataba únicamente de ofrecer a los ciudadanos un instrumento de orientación sino de modernizar la estructura del directorio oficial, para transformarlo en un medio de propaganda de la acción pública en una ciudad con una población creciente de 140.000 residentes y otras 15.000 personas que se desplazaban habitualmente desde localidades cercanas¹². El vertiginoso crecimiento demográfico de Barcelona justificaba la aparición de un producto que se inscribía en la incipiente política de comunicación municipal para dar cuenta de las principales actuaciones públicas y de las reglas para el buen gobierno de la ciudad¹³. La guía era algo más que un simple directorio, pues, además de la información práctica, contenía un breve resumen de las distintas fases históricas hasta Fernando VII, un calendario eclesiástico, la relación de los poderes locales, la distribución administrativa del territorio y la función de los organismos públicos -como los hospitales, la instrucción, los gremios profesionales, los establecimientos literarios y las bibliotecas-, además de un registro estadístico de la población -“De la existencia de individuos de ambos sexos en primero de enero del año 1820”-¹⁴; con las entradas y salidas de la población en el referido año, y una “Noticia de los matrimonios, nacidos y muertos que ha habido en esta ciudad durante el año 1820”¹⁵.

Como en otras ciudades europeas, en Barcelona la década de 1830 señala la aparición de un nuevo modelo de descripción urbana con incipiente vocación turística. Éste era el caso de *El amigo del forastero en Barcelona y sus cercanías* (1831), la

¹¹ *Guía de Forasteros en Barcelona para el año 1821*. Barcelona: de la imprenta del ciudadano Dorca; p.3.

¹² Hacia 1800, Barcelona era una de las 20 ciudades europeas que contaban con más de 100.000 habitantes; ver: López Guallar, P. “Naturales e inmigrantes en Barcelona a mediados del siglo XIX”. *Barcelona Quaderns d’Història* 11. Barcelona: Institut Municipal d’Història-AHB, 2004; pp. 89-92.

¹³ *Sucinta relación de las principales operaciones del Escmo Ayuntamiento Constitucional de Barcelona en el año 1821*. Barcelona: Imprenta de la viuda e hijos de D. Antonio Brusi, 1821. Se trata de un resumen de la actuación municipal en un año especialmente trágico, debido a la epidemia de cólera que asoló la ciudad. Unos años después, la reglamentación municipal se recogió en el *Bando General del Buen Gobierno o de policía urbana para esta ciudad de Barcelona, publicado por el Esclentísimo Ayuntamiento constitucional en mayo de 1839*. Barcelona; Imprenta de Tomás Gaspar, 1839.

¹⁴ *Guía de Forasteros en Barcelona para el año 1821*. *Op. Cit.*; p. 111.

¹⁵ *Op. Cit.*; p. 268.

guía que escribió un joven y desconocido Pere Felip Monlau (1808-1871), bajo el pseudónimo de Felipe Roca Lavedra –los apellidos de su madre-, sólo diez años antes de publicar el opúsculo *Abajo las Murallas!*, su intensa y dramática denuncia de las condiciones de vida en el interior del cerco amurallado barcelonés¹⁶. En esta guía, el médico higienista describía una ciudad radicalmente distinta a la que luego ocuparía el centro de sus preocupaciones: un lugar con un clima inmejorable y con sus calles modernizadas, donde se respetaban las normas de ornato y embellecimiento, se cuidaba la arquitectura, las fuentes públicas y los espacios de esparcimiento –como el paseo Nuevo, la Rambla, la muralla de mar y la de tierra-; en definitiva, una Barcelona ideal:

“Se han abierto varias calles nuevas, se están construyendo en todos los ángulos de la ciudad casas del más esquisito gusto, y se han proyectado, con ánimo de practicarlo cuanto antes, rectificaciones, mejoras, y hermosteos, que convertirán a Barcelona en una de las poblaciones más amenas y deliciosas (...) Se gozan de infinitas comodidades en esta ciudad, tanto por la baratura de los víveres como por sus muchas fondas aseadas y abundantes, casas de pupilo a precios sumamente módicos, academias de señoritas educandas, establecimientos de baños públicos (...) otros de baños de vapor, plazas de mercado, lavaderos públicos...”¹⁷ (Fig. 5).

Publicada durante la monarquía absolutista de Fernando VII, *El amigo del forastero* colocaba en un lugar preferente a los poderes que regían la ciudad –según la secuencia política, religiosa y militar- para, sólo después, abordar la descripción topográfica del territorio, su situación respecto a la costa, a las islas Baleares, a Madrid, Zaragoza, Valencia y Perpiñán. La guía también ofrecía un registro de la división administrativa y militar, con los cuarteles, barrios, manzanas e islas, y el recuento de una población que aumentaba rápidamente. Esta es una de las primeras publicaciones en las que Barcelona se proyecta más allá de sus contornos, mediante la descripción de las principales localidades que se encontraban bajo su influjo: “Barceloneta, Puerto, Cementerio General, Fuerte Pío, Clot, S. Andrés del Palomar, Horta, Laberinto, Paseo de Gracia, Gracia, S. Gervasio, Capuchinos viejos, S. Ginés, Monasterio de PP Gerónimos del Valle de Hebrón, Font Grogà, Sarrià, Pedralbes, Sans y Montjuich”¹⁸ (Fig. 6).

¹⁶ Monlau y Roca, Pedro Felipe. *¡Abajo las murallas! Memoria sobre las ventajas que reportaría Barcelona y especialmente su industria de la demolición de las murallas que circuyen la ciudad*. Barcelona: Imprenta del Constitucional, 1841.

¹⁷ Roca y Lavedra, Felipe (pseudónimo de Pere Felip Monlau). *El amigo del forastero en Barcelona y sus cercanías*. Barcelona: Librería de José Solá, 1831; p. 3. Como ejemplo de la premura que suponía la redacción de una guía, la edición se acompañaba de un folleto de 28 páginas titulado *Adiciones y correcciones á la primera edicion del Amigo del forastero en Barcelona y sus cercanías*. Existen otras reediciones (1833 y 1840) realizadas por la casa editorial. Monlau también fue el autor de *El amigo del forastero en Madrid y sus cercanías*. Madrid: Imprenta de Gaspar y Roig, 1850, esta vez firmando con su verdadero nombre.

¹⁸ Roca y Lavedra, F. *Op. Cit.*; p. 36.

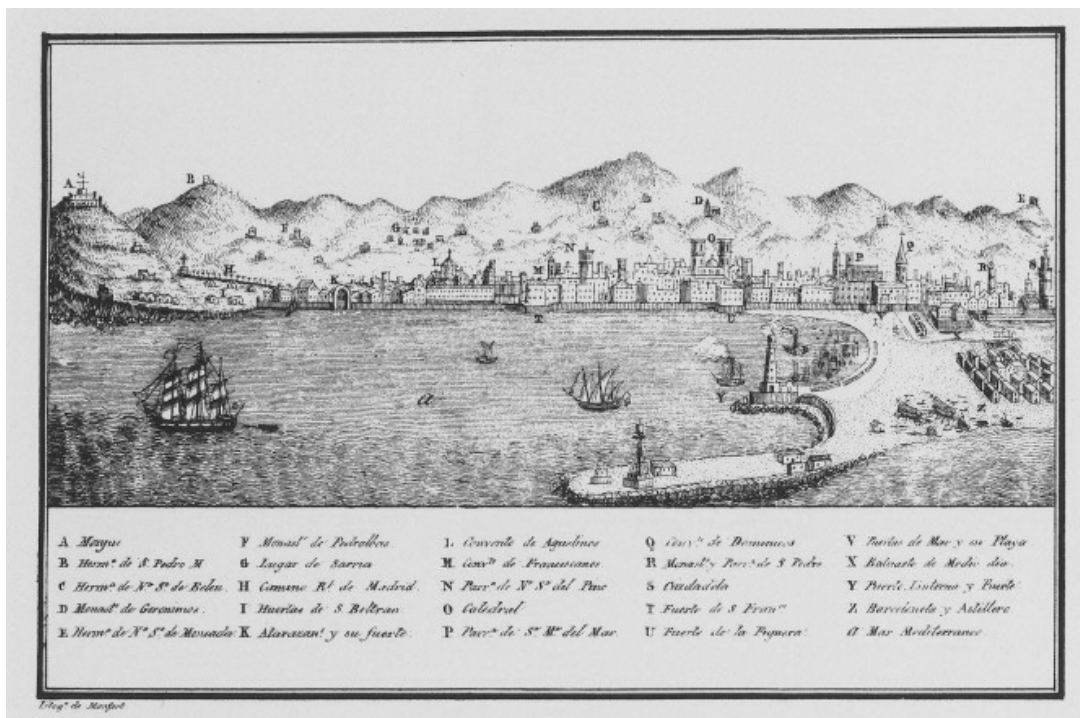


Fig. 5 Vista de Barcelona desde el mar. *El Amigo del Forastero en Barcelona y sus cercanías*, 1833.

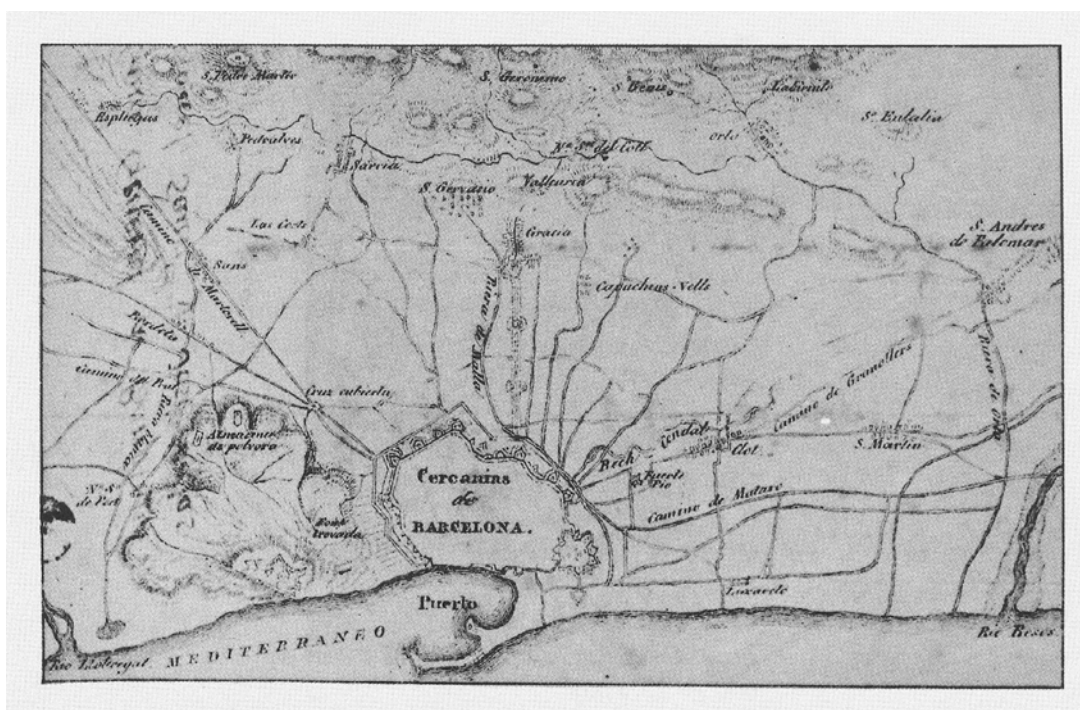


Fig. 6 "Cercanías de Barcelona". *Guía de forasteros en Barcelona para el año de 1840, ó sea El amigo del forastero en la misma y cercanías*, edición de 1840.

En el interior amurallado, Monlau se detenía largamente en el entorno de la Catedral y en la descripción de las parroquias, conventos, colegios, iglesias, oratorios y capillas, para continuar con la relación de las oficinas y los establecimientos literarios públicos, las bibliotecas y los organismos de beneficencia. Tras asumir la historia de la fundación de Barcelona a partir del testimonio de Antoni de Capmany¹⁹, el autor elaboraba un esbozo de los habitantes: “el carácter de los Barceloneses en general y a primera vista parecerá adusto e interesado; pero si se examina a fondo no podrá menos de asegurarse que los que nacieron dentro de los dichos muros de esta capital son por lo común laboriosos, pacíficos, industriosos, benéficos, instruidos y honrados”²⁰. Consciente de que el suyo era un producto claramente comercial, Monlau desplegaba todo el arsenal de tópicos hasta concluir un relato del que aceptaba sus limitaciones:

“Amigo lector; si ni has abierto el libro al revés, al llegar aquí, habrás leído ya todo el contenido de esta obrita ¿Qué te parece? Si por casualidad decías que es regular, te engañas. Yo no he hecho más que tratar parcial y toscamente la materia; explicarme con la exactitud y extensión debidas era imposible, pues para ello se necesitan recursos que no están en manos de particulares. Barcelona pide una descripción geográfica, estadística, histórica, mercantil e industrial digna de su ventajosa posición física y moral. Una obra de esta especie honraría en gran manera a sus redactores y haría señalados beneficios al público. ¡Ojalá la veamos publicada cuanto antes! Pero interín, benévolo lector, aprovéchate en lo posible de este folleto y yo me aprovecharé del producto de su venta. *Vale*”²¹.

Después de un significativo silencio editorial, debido a las sucesivas convulsiones sociales y políticas, como la primera guerra carlista (1833-1840) o el incendio de los conventos barceloneses (1835), en pleno periodo liberal y bajo la regencia de M^a Cristina (1833-1843), salía a la luz el *Manual del Viajero en Barcelona* (1840). En este caso, se trataba de una guía redactada por “una reunión de amigos colaboradores”, tras los que se encontraba el escritor, historiador y futuro fundador del periódico *El Telégrafo* (1857), Fernando Patxot Ferrer (1812-1859). En la publicación, la ciudad aparecía como un universo portátil al alcance de cualquiera; pero ya no a la manera del culto y elitista *cicerone* sino con la descripción de su territorio metódicamente organizado, inteligible, accesible y democrático. La regulación del espacio público ocupaba un lugar destacado con la transcripción íntegra del reglamento municipal, las precauciones a seguir en caso de incendio, las normativas para evitar riñas y las reglas de limpieza,

¹⁹ Capmany, Antoni de. *Memorias históricas sobre la Marina, Comercio y Artes de la antigua ciudad de Barcelona*. 4 vols. 1779-1792.

²⁰ Roca y Lavedra, F. *Op. Cit.*; p. 9.

²¹ Roca y Lavedra, F. “Conclusión”. *Op. Cit.*; p. 63.

ornato público y edificación²². La aparición del producto se acompañaba, además, de un lenguaje directo e inmediato buscando la complicitad del lector:

“El aumento de la población que de algunos años a esta parte se nota en Barcelona, y la numerosa concurrencia de forasteros que á ella acuden para sus negocios, hacía indispensable la publicación de un librito que pudiese instruirles de todo lo concerniente á esta Ciudad. Este es el objeto del presente MANUAL, en que hallará el viajero cuanto necesita, y se evitará la molestia de ir preguntando y perdiendo un tiempo muchas veces precioso”²³ (Fig. 7).

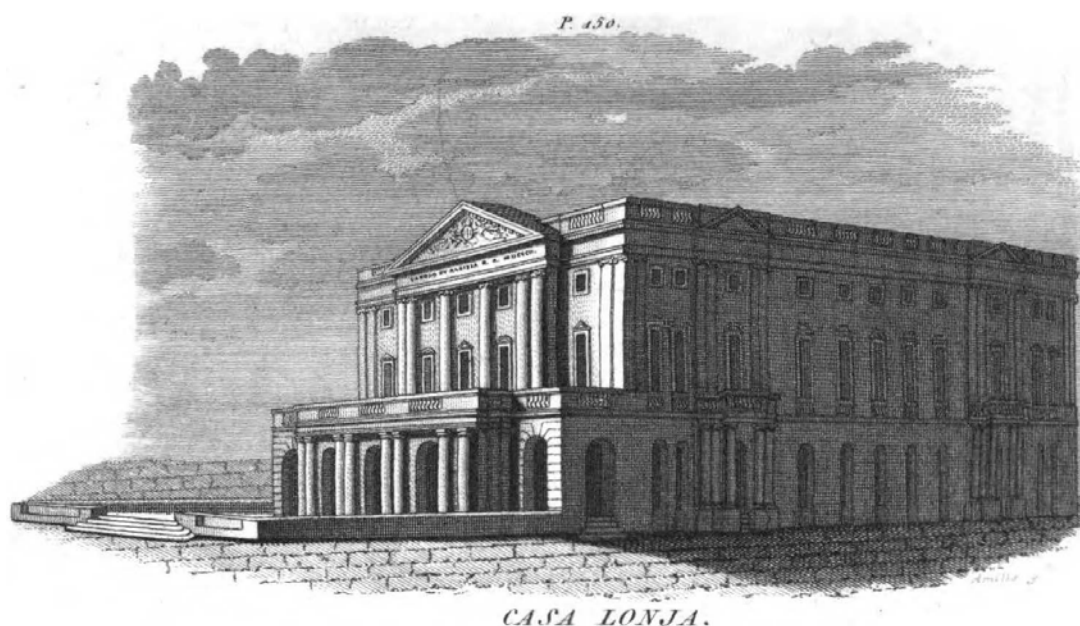


Fig. 7 “Casa Lonja”. *Manual del viajero en Barcelona*, 1840. Se trata de la primera guía barcelonesa que incluía una ilustración de un enclave urbano: “Es sin disputa el más hermoso y magnífico edificio de Barcelona”. El emplazamiento era el mismo que había elegido el grabador Ramón Alabern para realizar la primera prueba del daguerrotipo en el Estado español, a las doce menos cuarto del mediodía del domingo 10 de noviembre de 1839.

Con una guía en el bolsillo, todo el mundo adquiriría derecho a la ciudad y, de algún modo, podía llegar a controlar el complejo entramado de servicios:

“todo lo concerniente a la ciudad, su división, calles, plazas, edificios notables, antigüedades, paseos, teatros, mercados y hombres célebres, así como *todas* las Autoridades, Academias y sociedades sabias, etc. (...) todas las profesiones, artes y oficios de Barcelona, con espresión de los nombres y calles donde tienen sus

²² Patxot, Fernando. “Policía Urbana: Reglamento Municipal”. *Manual del Viajero en Barcelona. Redactado y recopilado en vista de los mejores documentos y datos estadísticos por una reunión de amigos colaboradores*. Barcelona: Imprenta de Francisco Oliva, 1840; pp. 75-108.

²³ Patxot, F. “Nota del editor”. *Op. Cit.*; s.p.

establecimientos; fábricas de hilados, tejidos y estampados de algodón de todas las ciudades, villas y pueblos de las cuatro provincias de Cataluña”²⁴.

La redacción planteaba, además, el problema de fijar las coordenadas de un discurso centrado en la orientación de un usuario que se veía obligado a adentrarse en el desconcertante escenario urbano:

“Una *Guía de forasteros* es para el que desconoce un país, lo que una brújula para el marino; sin aquella en cualquier ciudad que sea, es imposible formarse una idea cabal y exacta de ella, y es peor aún para el que va á proveerse de manufacturas, que como ignora lo que contiene el país, vuelve descontento de él, despreciando sus producciones (...) es, si se quiere, un anuncio anual, una galería industrial permanente que se tiene siempre a la vista, de todos nuestros artefactos, y es en una palabra la ciudad de Barcelona y el principado puesto en exposición, para que ocupe el lugar que le corresponda comparado con las demás ciudades del extranjero...”²⁵ (Fig. 8).



Fig. 8 *Guía de Forasteros de Barcelona, judicial, judicial, gubernativa, administrativa, comercial, artística y fabril: dividida en dos partes*, 1842.

²⁴ Saurí, Manuel/Matas, José. “Prólogo”. *Guía de Forasteros de Barcelona, judicial, judicial, gubernativa, administrativa, comercial, artística y fabril: dividida en dos partes*. Barcelona: Imprenta y Librería de D. Manuel Saurí, 1842; p. 5.

²⁵ *Ibidem*.

Al presentar su *Guía de Forasteros* en 1842, el editor Manuel Saurí Crespi (1803-1854) dejaba claro que, más allá de orientar al visitante, aquella era una herramienta para el intercambio productivo y comercial. La edición era el resultado del esfuerzo compilador de Saurí y acusaba la falta de interés de las fuerzas económicas locales, por lo que el editor se veía obligado a justificar la pertinencia de un producto que se inspiraba en el modelo del *Almanach du Commerce* francés:

“Echemos una ojeada a los reinos vecinos y veremos el camino que debemos trazar. Observemos el *Almanach du commerce* de Francia. ¡Con qué sencillez puede el viajero menos dotado de conocimientos encontrar todo cuanto desee y apetezca, hasta lo más insignificante de aquel país! ¿Cuántos comerciantes, fabricantes artistas, y otras clases de la sociedad habrá en Francia que, gracias a este *Almanach*, gozan ahora de una fama regular y de un número de consumidores, que si aquel no existiese, hubieran recogido solamente los de más nombradía! ¿Y no es esto un verdadero tesoro para la ciudad que lo posee? Esto nos manifiesta que una Guía reporta un bien general al país donde se publica, repartiendo la riqueza a todos aquellos que con sus talentos o sus brazos adelantan la prosperidad de una nación”²⁶.

Fundador del periódico liberal *El Barcelonés. Diario político, mercantil, industrial, literario y de avisos* (1845), Manuel Saurí es uno de los editores más prolíficos de mediados de siglo, además de propietario de la Librería Nacional, situada en la esquina de la calle Ample con la de Regomir²⁷. Más que ningún otro editor barcelonés de su tiempo, Saurí supo entender que una guía era un instrumento esencial de progreso y, por ello, reeditó su manual sucesivamente, desde 1842 hasta su muerte, en 1854, cuando reemprendió la tarea el coautor, Josep Matas, con dos nuevas ediciones en 1861 y 1864.

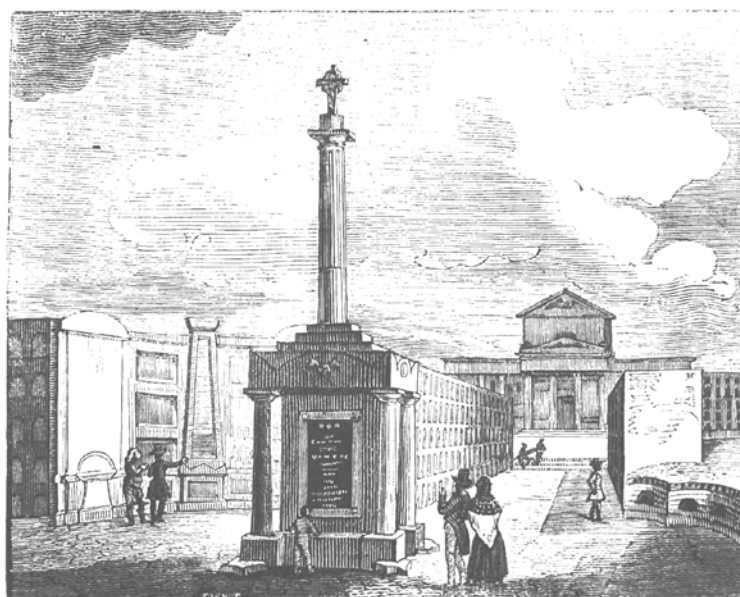
Cada guía actualizaba los contenidos de la anterior, pero ninguna de manera tan significativa como la del año 1849, cuando Saurí substituyó el nombre de *Guía de Forasteros* por el de *Manual Histórico-Topográfico estadístico y administrativo* (Fig. 9) para dedicarlo a la recién creada Junta de Fábricas de Catalunya²⁸. Con este gesto, se aseguraba la protección y el patrocinio de la institución hacia un producto que contenía “ciertas indispensables variaciones”, además de “una noticia mas circunstanciada de

²⁶ *Ibidem*. El *Almanach du commerce* de París se publicó entre 1797 y 1838.

²⁷ El liberalismo de Saurí le llevó a publicar obras como *La Ciudadela inquisitorial de Barcelona*, de Joaquín del Castillo, sobre el período de represión ejercida por el absolutista Carlos d’Espagnac; o *Revolución de Barcelona, proclamando la Junta Central*, sobre el bombardeo de Espartero sobre la ciudad en 1843. Sin embargo, la popularidad le llegó con las traducciones románticas que triunfaban en la época, como *El sitio de Corinto*, de Lord Byron o las *Poesías* de Lamartine, y por ser el primer editor de la ciudad que publicó en 1841 la obra de Victor Hugo, *El último día de un reo de muerte* (1829).

²⁸ La Junta, que aglutinaba todos los sectores industriales de Catalunya, era la reconversión de la antigua Comisión de Fábricas de hilados, tejidos y estampados de algodón (1821) y del Cuerpo de Fábricas de tejidos e hilados de algodón, dirigidos por Erasmo de Janer de Gònima. En su manual, Saurí publicaba la carta de aprobación de la Junta firmada por quien entonces era el presidente, Juan Jaumandreu.

Fig. 9 “Interior del cementerio”. *Manual histórico-topográfico estadístico y administrativo o sea Guía general de Barcelona*, 1849.



cuanto deseen conocer los forasteros de que está llena una población como esta, a fin de que se hallen en situación de saber y apreciar todo cuanto encierra Barcelona tanto en lo útil como en lo agradable, al paso que proporcionamos a todas las clases de sus habitantes lo que pueda servirles en sus negocios y distracciones”²⁹.

El desconocimiento y el desinterés de los fabricantes y comerciantes locales hacia estas publicaciones eran los escollos que debían superar quienes se disponían a editar una guía de la ciudad. Era bien consciente de ello Miguel Dubà Navas (1816-1887), un maestro de instrucción pública y especialista en redactar almanaques y pronósticos, cuando incluía en su guía el siguiente aviso:

“No se han puesto muchas cosas que pertenecen al Comercio y que son de mucha utilidad por incuria de los dependientes de algunas empresas. Sentimos mucho que se confíen los capitales a la ignorancia y la negligencia, porque de este modo no esperen muchos accionistas más que pérdidas”³⁰.

La evolución de los primeras guías barcelonesas está unida al desarrollo del sector editorial y a la reducción del tamaño del libro -en doceavo, dieciseisavo o decimoctavo- para potenciar su portabilidad y manejo. No es un detalle banal: Roger Chartier lo considera un hecho decisivo para comprender la transformación de los hábitos de lectura de la población hacia un tipo de práctica “más libre”, en la que ya no es necesario “posar el libro para leerlo y el lector no se ve obligado a estar sentado; se puede establecer una nueva relación con lo escrito, más corriente y más

²⁹ Saurí, M. / Matas, J. *Manual histórico-topográfico estadístico y administrativo o sea Guía general de Barcelona. La dedica a la Junta de Fábricas de Catalunya y lo adorna con 15 vistas y el plano topográfico de la ciudad*. Barcelona: Imprenta y librería de D. Manuel Saurí: 1849; p. VII.

³⁰ Dubà Navas, Miguel./B.P. “Aviso”. *Guía de Barcelona para 1847. Contiene cuanto puede ser útil a los forasteros y habitantes*. Barcelona: Imprenta de la Fraternidad de José Pont y Campins, 1847; p. VI.

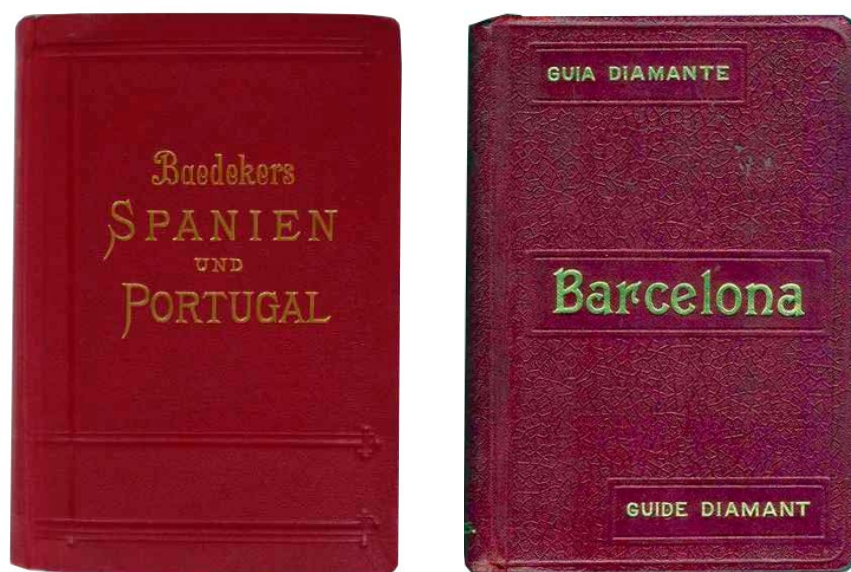


Fig. 10 *Guía Baedeker Spanien und Portugal*, 1897.

Fig. 11 *Barcelona. Guía Diamante*, 1904.

inmediata”³¹. Las pequeñas guías portátiles, que estrechaban los lazos con el viajero, surgieron en el interior de una industria que apostó por la progresiva especialización, la definición de los actores del proceso –el impresor, el editor, el encuadernador y el librero– y la diversificación de la oferta, mediante nuevas estrategias comerciales, como la suscripción, las series y colecciones³². En Catalunya, la modernización editorial guarda relación con dos episodios técnicos concretos: la aparición de las nuevas prensas metálicas, que aumentaron considerablemente las tiradas –como la Stanhope, introducida en 1828 en Barcelona por Joaquim Verdaguer Bollich, el editor de los doce volúmenes ilustrados de *Recuerdos y bellezas de España* (1839-1865)–; y la linotipia (1886), que transformó el sistema de composición e incrementó la producción³³. Hay que tener en cuenta que el prestigio de un producto no siempre venía avalado por el nombre del autor sino por la redundancia de la serie o la colección que los lectores identificaban con un modelo concreto. Así, en toda Europa se extendió el tamaño estándar de 16x11cm y el color rojo de las cubiertas de las guías alemanas *Baedeker* (Fig. 10) y de las británicas *Murray* que, posteriormente,

³¹ Chartier, R. “Libros y lectores”. Ferrone, V./Roche, D. (eds). *Op. Cit.*; p. 247.

³² Para una historia de la edición en Catalunya en el siglo XIX, ver: Llanas, Manuel. *L'edició a Catalunya: el segle XIX. Història de l'edició a Catalunya*. Barcelona: Gremi d'editors, 2004 y Vélez, Pilar (ed). *L'exaltació del llibre al vuit-cents. Art, indústria i consum a Barcelona*. Biblioteca de Catalunya-Ajuntament de Barcelona, 2008.

³³ Otro factor importante para el desarrollo de la industria editorial en Catalunya fueron los cambios legislativos, especialmente la ley de la libertad de empresa (1836) y la de prensa, fruto de la revolución de 1868, aunque más tarde sería debilitada con una sucesión de decretos contrarios (1875-1876) hasta la legislación de 1879, que restablecía el régimen de libertad vigilada de la prensa periódica. El sector del libro quedó al margen de este contexto y por ello pudo moverse con más facilidad. El nuevo panorama editorial se vió favorecido por el auge económico y empresarial de la burguesía local y el empuje en el sector de la fabricación de papel, como el caso de la fábrica Guarro, de Gelida.

adoptaron las populares Guías *Diamant* –versión reducida de las francesas *Joanne*– en su edición bilingüe barcelonesa:

“La *Guía Diamante* sigue el ejemplo de cuantas existen en el extranjero: un volumen tan manejable que se puede llevar en el bolsillo, y que contenga, sin embargo, con la suficiente amplitud, todos los elementos que son esenciales en libros de este género, todos los datos que debe tener en cuenta lo mismo el extranjero que el hijo del país para conocer una ciudad que es el orgullo de España, así un resumen de los recuerdos que enaltecen su historia, como una indicación de la vida de la actual Barcelona y de los pueblos que vienen a ser sus arrabales”³⁴ (Fig. 11).

Uno de los problemas que planteaba la edición de una guía radicaba en el grado de asimilación de los modelos foráneos y en la necesidad de publicar unas obras escritas por autores locales y adaptadas a las exigencias de cualquier individuo que se adentrara en el territorio barcelonés. Hacia mediados de siglo, la carencia de un referente autóctono abrió el debate acerca de las limitaciones de los directorios y de sus interferencias con los contenidos de las compilaciones históricas eruditas que ponían “a la vista del lector las glorias, la cultura, la belleza y las demás circunstancias que adornan á Barcelona...”³⁵. Los primeros indicios de este estado de contaminación se detectaron en las obras de los historiadores locales que relataban los principales acontecimientos de la historia urbana pero que, a la vez, recogían las expectativas de la ciudad industrial. La fortuna de esta clase de descripción es inseparable del impulso que recibieron a mediados de siglo las identidades nacionales, con el reclamo de la singularidad de cada lugar y la creación de un escenario intransferible para la representación de los valores de la memoria colectiva³⁶. En este contexto –que la historiadora Anne-Marie Thiesse describe como una “alianza profunda entre el arcaísmo ostensible de la construcción identitaria y la más innegable modernidad

³⁴ García del Real, Luciano. “Al Lector”. *Barcelona. Guía Diamante*. Barcelona: Librería de Francisco Puig, 1896; p. 6. Las *Guías Diamant* francesas habían aparecido en 1866 con ocasión de la Exposición Universal de París 1867.

³⁵ Pi y Arimón, Andrés Avelino. “Prólogo”. *Barcelona antigua y moderna o Descripción é historia de esta ciudad desde su fundación hasta nuestros días: contiene la topografía de Barcelona; su clima; calles y plazas; monumentos antiguos y modernos; palacios y edificios reales, nacionales, religiosos, civiles, públicos y particulares; gobierno y legislación antiguos y modernos; instituciones religiosas, científicas, literarias, artísticas y filantrópicas; estados eclesiástico, judicial, civil y militar; hombres ilustres; estadística; bibliografía; marina, comercio, industria, descubrimientos, inventos; historia política desde la época de los Cartagineses hasta el año 1843; servicios, méritos, privilegios, etc. etc.* Tomo I. Barcelona: Librería Politécnica de Tomás Gorchs, 1854; s.p. Esta obra, que había salido a la venta por entregas, quedó inacabada a la muerte de su autor (1851) y fue retomada por su hijo en la edición definitiva de 1854.

³⁶ En la segunda mitad del XIX, surgieron diferentes sociedades culturales, destinadas a velar por la defensa del patrimonio urbano, que animaron los primeros intentos de catalogación de los monumentos desaparecidos e inventarios gráficos de los lugares amenazados. En Barcelona, la Academia de las Buenas Letras –creada en 1729– recuperaba su actividad a mediados del siglo XIX, y en 1876 se creaba la Asociación Catalanista de Excursiones Científicas.

económica y tecnológica”³⁷-, la ambigüedad es un factor decisivo para interpretar unos contenidos, repletos de elementos anacrónicos y, a la vez, forzados a captar la esencia de un mundo que cambiaba radicalmente.

Aunque el núcleo del conflicto se emplaza en el centro del siglo, hay que esperar la llegada de las guías turísticas que se editaron con motivo de la exposición internacional de Barcelona de 1888 para valorar los resultados de una extraña encrucijada, marcada por la deriva hacia un producto híbrido y fabricado con piezas de procedencia diversa. Esta transformación es como una lente de aumento de las patologías que acarreaban los modelos académicos en su adaptación a las leyes de la divulgación comercial. Su significado hay que buscarlo en los límites que separan el género histórico de otros géneros y en su habilidad para conjugar valores confrontados culturalmente: desde la atracción romántica por el pasado hasta la afirmación del credo positivista o la exigencia de organizar los conocimientos según el paradigma científico. En este punto, la concreción de una nueva modalidad de descripción urbana se vincula a los derroteros de las distintas corrientes historiográficas decimonónicas, especialmente a partir de la Revolución de Septiembre de 1868: si, como señala Ramon Grau, “entre las revoluciones de 1835 y de 1868, la cultura catalana, y en especial la historiografía, evolucionó bajo la influencia predominante del romanticismo”³⁸, también el ámbito que nos ocupa recibió el impacto que se tradujo en la transmisión una imagen difusa del pasado autóctono, más inspirada en el espíritu del tiempo que en la documentada y rigurosa descripción de los hechos. A medida que la modernidad penetraba en las entrañas de las compilaciones eruditas, la historia se diluía en la maraña de itinerarios, en las interminables listas de servicios y en los lacónicos inventarios topográficos y monumentales.

La estructura argumental de *Barcelona antigua y moderna* (1854)³⁹ -la obra póstuma del arqueólogo e historiador barcelonés Andreu Avel·lí Pi i Arimon (1793-1851)-, reúne todas las condiciones de la descripción histórica que anuncia la proyección futura del género instrumental. Considerado un producto erudito y enciclopédico, posee un sedimento temático, amparado por la compilación de hechos históricos y su combinación con la descripción física del territorio, el anuario estadístico, el retrato social y la reunión sistemática de toda la información de utilidad sobre la ciudad:

“Esta historia y descripción de Barcelona comprende todos los puntos de vista bajo los cuales puede examinarse una ciudad tan esclarecida e importante: monumentos,

³⁷ Thiesse, Anne-Marie. *La création des identités nationales. Europe XVIII-XIXè siècles*. París: Éditions du Seuil, 2001; pp. 200-201. Existe una traducción española: *La creación de las identidades nacionales: Europa siglo XVIII-XX*. Madrid: Ezaro, 2010.

³⁸ Grau, Ramon. “La historiografía del romanticismo (de Pròsper de Bofarull a Víctor Balaguer)”. Balcells, Albert. (ed). *Història de la historiografia catalana*. Barcelona: Institut d’Estudis Catalans. Secció Històrico-Arqueològica. Sèrie Jornades Científiques, 23-25 d’octubre de 2003; p. 141.

³⁹ La calificación de “guía enciclopédica” es de Ramon Grau. *Op. Cit.*; p. 152.



Fig. 12 Antoni de Bofarull. *Guía-Cicerone de Barcelona*, 1847.



Fig. 13 Josep Coroleu. *Guía Cicerone Barcelona y sus alrededores*, 1887.

edificios notables, clima, religión, ciencias, literatura, artes, academias, industria, comercio, marina, beneficencia, sociedades filantrópicas, antigüedades, gobierno, legislación, sucesos memorables, hombres ilustres, etc...”⁴⁰.

Sin arriesgar su legitimidad científica, *Barcelona antigua y moderna* representa los esfuerzos de la historiografía local por trascender los límites académicos y proponer una adaptación del lenguaje y los contenidos con el fin de llegar a un público más amplio que el especializado. No es un caso aislado, sino uno más de las numerosas tentativas eruditas dirigidas a captar la atención de un lector no iniciado:

“El que escribe materias históricas, no tanto debe esforzarse en mover la curiosidad de sus contemporáneos, cuanto en legar á los tiempos venideros una obra que pueda ser consultada siempre con fruto. Síguenos pues el lector á nuestra incursión amena, que no le desagradará...”⁴¹.

La progresiva emancipación del género instrumental se fundó en la exigencia de hacer inteligible, digerible y ameno el relato histórico. Pi i Arimon reconocía la complejidad de la cuestión y planteaba el problema de equilibrar el volumen de datos históricos con la cantidad, cada vez más inasumible, de información práctica:

“Espacioso es el campo que vamos a recorrer: ardua la tarea que emprendemos. (...) ...revelar lo que esta ciudad fue en los tiempos antiguos y lo que es en los modernos; dar a conocer la distinguida parte que le cupo en el cumplimiento de los

⁴⁰ Pi y Arimón, A. A. *Op. Cit.*; p. 8.

⁴¹ Pi y Arimón, A. A. *Op. Cit.*; p. 9.

destinos de la humanidad en los siglos anteriores, y el papel que desempeña en los asombrosos sucesos del presente: he aquí nuestro objeto...”⁴².

La concreción de la nueva línea historiográfica se prolongó hasta el ocaso del siglo, como lo atestiguan la *Guía-Cicerone de Barcelona* (1847) de Antoni de Bofarull (1821-1892) y la *Guía Cicerone Barcelona y sus alrededores* (1887), de Josep Coroleu (1839-1895) (Figs. 12-13). Aunque separados por una nada despreciable distancia de cuarenta años, ambos autores coincidían con Pi i Arimon en la necesidad de sintetizar y aligerar los contenidos históricos para trascender el entorno erudito y conquistar el universo de la difusión popular. Si Bofarull lo expresaba con claridad, “Supuesto que mi intento es añadir siempre á mis descripciones toda aquella parte de amenidad histórica que sea posible, referiré aquí algunas noticias que por su curiosidad no podrán menos de contribuir á que sea más interesante y grata la visita”⁴³; no menos explícito resultaba Coroleu: “Al describir e historiar en sucintos términos los monumentos e instituciones de esta capital y de sus cercanías, hemos procurado hacerlo con toda la amenidad necesaria para que no resultase árida y fatigosa la lectura, ilustrando además el texto con todo el esmero y elegancia que requería la índole de esta obra”⁴⁴.

En el espíritu de la divulgación de la época se manifiesta el rechazo, más o menos consciente, del utillaje erudito y su exhaustividad documental. A pesar de que dicho instrumental se encontrara en la base de cualquier proyecto que aspirara a abrazar “la ciencia en toda su extensión”, el dogma del enciclopedismo popular imponía sus propias condiciones, como la exigencia de redactar artículos “claros pero concisos, simples y sin embargo compuestos con arte, lo más cortos posibles, pero completos a pesar de su brevedad”⁴⁵. Era imprescindible que el lector supiera que el esfuerzo de síntesis no era vano y que el estilo empleado no significaba la degradación del discurso

⁴² Pi y Arimón, A.A. *Op. Cit.*; p. 8.

⁴³ Bofarull, Antonio de. *Guía-Cicerone de Barcelona, o sea viajes por la ciudad con el objeto de visitar y conocer todos los monumentos artísticos, enterarse de todos los recuerdos y hechos históricos y saber el origen de todas las tradiciones más orijinales pertenecientes a aquella. Obra útil y necesaria a toda clase de personas*. Barcelona: Imprenta del Fomento, octubre de 1847. Edición consultada: Imprenta Hispana de V. Castaños, 1855; p. 171.

⁴⁴ Coroleu, José. “Prólogo del editor”. *Barcelona y sus alrededores. Guía Histórica, Descriptiva y Estadística del Forastero. Ilustrada con 6 bellísimos cromos y con más de 100 vistas de monumentos, calles, paseos, jardines, etc. por León Comelerán*. Barcelona: Jaime Seix editor, 1887; p. 323. La guía no mencionaba la inminente exposición, pero *La Vanguardia* anunciaba su aparición el miércoles 25 de enero de 1888: “Un libro útil y agradable. Dentro de breves días se pondrá á la venta la notabilísima «Guía histórica, descriptiva y estadística» del señor Coroleu, escritor con una reputación tan sólidamente sentada, que no ha menester de nuestra recomendación para que el público acoja con interés cuanto produce su pluma”.

⁴⁵ *Encyclopédie des gens du monde, répertoire universel des sciences, des lettres et des arts : avec des notices sur les principales familles historiques et sur les personnages célèbres, morts et vivants, par une société de savans, de littérateurs et d'artistes, français et étrangers*. Tome premier. Paris: Treuttel et Würtz; 1833-1844; p. 7.

sino la condición de un producto que debía ser, ante todo, útil, exacto y expresivo⁴⁶. No había otra opción que afiliarse a las leyes de la vulgarización del saber y afirmar el filantrópico compromiso con el progreso de la humanidad: “esperamos contribuir a hacer más activa la circulación de las riquezas intelectuales y morales (...); todos los conocimientos humanos, todos los elementos esenciales de la felicidad de los individuos y de la prosperidad de las naciones podrán encontrar lugar en el marco que queremos llenar”⁴⁷.

El debate en torno a la manera más eficaz de sintetizar una información que desbordaba las publicaciones de formato reducido y bajo coste, se vivió con especial intensidad en las páginas de las compilaciones históricas barcelonesas. El cambio fue posible gracias a la permeabilidad del género y la contaminación entre los contenidos más funcionales y las fuentes y recursos expresivos del romanticismo literario. Una extraña mixtura que corrobora la *Historia General de España* (1870), una obra coral que incluía, simultáneamente, la *Crónica de la provincia de Barcelona* y una guía para los viajeros que acudían a la ciudad:

“La crónica general de España comprenderá la de todas sus actuales provincias, particularmente consideradas. Describiremos cada una de las ciudades, villas, lugares y puntos de alguna importancia que las componen; su historia antigua; sus varias vicisitudes; su época moderna hasta la presente; sus hijos más notables o los que más se hayan distinguido en ellos; sus fiestas más populares; su población, industria, comercio, artes, producciones, riqueza, impuestos; en una palabra, su estadística actual considerada bajo todos los aspectos y relaciones. (...) Pero no será meramente un repertorio de memorias e ilustraciones para las personas que busquen lectura instructiva y agradable, sino un compendio utilísimo de noticias, una colección de guías para los viajeros que deseen averiguar cuanto haya de notable, de curioso, de preferible en toda población de las que recorran, sea con relación a sus antigüedades, edificios y establecimientos, sea atendiendo a las comodidades de la vida y a los medios más a propósito para subsistir agradable y convenientemente en cada punto”⁴⁸.

La relación entre el mercado de la divulgación a gran escala y la tradición académica que lo nutría se basaba en el reciclaje y la adaptación de las fuentes documentales. La estrategia generaba reacciones encontradas entre unos autores, enfrentados a la exigencia de conjugar el paradigma científico con la voluntad de articular un discurso liberado de influencias externas. El resultado no podía ser otro que el empobrecimiento del relato histórico a favor de la mixtura temática, de anécdotas

⁴⁶ *Dictionnaire des sciences, des lettres et des arts*. París: Hachette et cie. 3ème ed: 1857; p. VII.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Angelón, Manuel. “Plan de la publicación”. *Crónica de la provincia de Barcelona. Crónica general de España, ó sea, Historia ilustrada y descriptiva de sus provincias*. Madrid: Rubio, Grilo y Vitturi, 1870.

y sucesos, siguiendo un camino paralelo al que recorría la prensa que publicaba “noticias, artículos, memorias, información económica y comercial, de agricultura, estadística, literatura, crítica artística y teatral, crónicas de moda femenina, de Londres, París y otras capitales europeas”⁴⁹. En aquel tiempo de tentativas, se desarrolló una especie de artificio histórico que se tradujo en el aumento del efectismo retórico del romanticismo literario, en la simplificación del modelo científico y la difusión de una imagen del pasado como representación del estado emocional del pueblo. La prioridad era incrementar la intensidad evocativa del producto; un objetivo que tomaba forma mediante una clara ambivalencia de sentidos: así, los autores oscilaban entre el seguimiento reverencial a las voces autorizadas y el reclamo de autonomía disciplinar; entre la continuidad y el rechazo a la tradición académica; entre la fascinación por los escenarios pretéritos y la exigencia de transmitir el retrato más preciso de la ciudad moderna. En algún caso, la mezcla de contenidos prácticos y literarios tenía como resultado un producto inclasificable, como la *Guía Satírica* que escribió Manuel Angelón (1854):

“LO QUE EL LECTOR QUIERA”: “A nuestra Guía nada se escapa, nadie se oculta: desde las obras públicas a los bailes particulares, desde los monumentos de hierro colado a las manteletas de raso; desde el fabricante y el bolsista al pollo y a la coqueta; desde la Audiencia al teatro; desde los altos salones a los barrios bajos; desde el Paseo de Gracia al puerto, tipos, sociedades, periódicos, modas;

Todo, en una palabra lo abarcamos
De todo, alegremente, nos burlamos”⁵⁰.

La práctica del artificio era el recurso que empleaba Antoni de Bofarull, un archivero, historiador, novelista y autor dramático, activista de la Renaixensa y els Jocs Florals y autor de la singular *Guía-Cicerone de Barcelona*, el más claro ejemplo de la disolución de los límites de la historiografía local. El carácter de esta obra encaja con la interpretación de Ramon Grau acerca de la “concepción irracionalista de la historia” del autor y de su lugar en la encrucijada de las distintas trayectorias de la narrativa histórica barcelonesa del siglo XIX⁵¹. Sólo así podremos entender que, aun siendo considerado un intelectual de filiación romántica, algunos especialistas le atribuyan los primeros pasos hacia una dirección más “positivista” de los estudios

⁴⁹ *Miscelánea de comercio, artes y literatura*, periódico editado por la imprenta madrileña de Repullés entre 1819 y 1820.

⁵⁰ Angelón, Manuel. *Guía Satírica de Barcelona. Bromazo Topográfico-Urbano-Típico-Burlesco*. Barcelona: Imprenta de Ramírez, 1854. Edición consultada: Monografías Históricas de Barcelona. Barcelona: Librería Millà, 1946; p. 88.

⁵¹ Grau, Ramon. “El pensament històric de la dinastia Bofarull”. *Barcelona Quaderns d’Història* 6; Barcelona: Institut Municipal d’Història-AHB, 2002; p. 138.

históricos⁵². Sin embargo, el camino que seguía Bofarull había sido hollado previamente por otros autores, como Alexandre Louis Joseph, marqués de Laborde (1773-1842), el arqueólogo y político francés que viajó por España a principios de siglo y cuya atención, claramente escenográfica, así como su capacidad para interrelacionar los nuevos enclaves urbanos con los vestigios históricos, influyeron en una nueva percepción urbana desarrollada en la confluencia de las visiones románticas y la mirada analítica de matriz científica⁵³.

La de Bofarull es, además, una de las primeras guías en las que se manifiesta, de manera flagrante, la intención del autor de tutelar la mirada y el comportamiento del lector-viajero. Entre el *cicerone*, la crónica histórica y el itinerario dirigido, entre la construcción sentimental del espacio y su expresión más racional, Bofarull fija una estrategia de conocimiento de la ciudad en la que la memoria de los episodios pretéritos se relaciona con unos emplazamientos e itinerarios muy concretos. Para ello, no duda en planificar cada situación hasta el mínimo detalle, controlando incluso el lugar exacto que debe ocupar el viajero, según lo que se disponga a visitar, así como los recorridos, los momentos del día y los puntos de vista más adecuados para la contemplación de un monumento o espacio determinado: “Rambla. (El viajero se colocará delante del Liceo, junto á la gran farola, de cara a la montaña)”⁵⁴. Los diferentes trayectos se articulan a través de una estructura cíclica en dos viajes y su correlación gráfica en un mapa adjunto: el primero de estos itinerarios, destinado a conocer lo más relevante de la ciudad intramuros; y el segundo, continuando el perímetro de las fortificaciones que estaban a punto de desaparecer del paisaje barcelonés (Fig. 14). No había margen para el azar, la duda o la deriva, pues ambos recorridos se presentaban como infalibles:

“El primer viaje abrazará todo lo más notable que se comprende en el interior de Barcelona, de modo que, fijándose el viajero en los nombres de las calles y en las indicaciones adjuntas, que sirven para marcar la dirección, las distancias (...) conseguirá visitar lo más interesante de la ciudad, por los caminos más cortos sin extraviarse, si es forastero, y viniendo a parar, por último al mismo punto de donde habrá partido. (...) El segundo viaje enterará los cambios que ha sufrido la fortificación, ya dilatándose, ya reduciéndose, con una noticia de varios sitios y asaltos que Barcelona ha sufrido, recordando, de este modo, algunos hechos célebres

⁵² Casassas, Jordi. “La historiografía del positivisme”. Balcells, A (ed). (2003). *Op. Cit.*; p. 169.

⁵³ Laborde, Alexandre de. *Voyage pittoresque et historique de l’Espagne/par Alexandre de Laborde, et une société de gens de lettres et d’artistes de Madrid*. Paris: De l’imprimerie de Pierre Didot l’ainé, MDCCCVI-XX; e *Itinéraire descriptif de l’Espagne*. Paris: H. Nicolle. Lenormant, 1808. 6 vol. + 1 atlas. Laborde es considerado el artífice de la substitución del punto de vista habitual desde el mar por la visión desde la montaña de Montjuïc; en García, A. /Navas, T. “La ciutat fragmentada. (1803-1859). Les aportacions de Laborde. *Retrat de Barcelona*. Vol. 1. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona-Ajuntament de Barcelona, 1995; p. 133.

⁵⁴ Bofarull, A. de. *Op. Cit.*; p. 21.



Fig. 14 Mapa de Barcelona con los 2 itinerarios de la *Guía-Cicerone* de A. de Bofarull, 1847.

de los Barceloneses, dignos de perpetua memoria (...) El objeto de este segundo viaje es seguir la línea que ha ocupado hasta ahora la fortificación de la ciudad, enterarse de los recuerdos más memorables que pueden ofrecer algunos de sus puntos y visitar los edificios y demás establecimientos adjuntos a aquellos. Basta, pues, que el viajero siga la referida línea que le iré trazando entorno (*sic*) de la ciudad, hasta hallarse de nuevo en el mismo punto de donde habrá salido, que es la Rambla, cuyo extremo corona por la parte de mar el edificio de las Atarazanas”⁵⁵.

El planteamiento de la *Guía-Cicerone* está muy lejos de cualquier improvisación; cada movimiento, mirada, gesto o acción se desarrolla como parte de una particular representación teatralizada de la historia urbana en la que Bofarull es el director de escena que domina hasta el extremo la actitud, la percepción y los sentimientos del viajero o actor principal. Para facilitarle el correcto devenir de la experiencia, más importante que controlar sus desplazamientos es la influencia que el relato ejerce sobre el estado anímico del lector y, por ello, el autor no duda en estimularle el placer, el rechazo o la indiferencia frente a unos lugares que, previamente, se ha encargado de alabar o devaluar:

⁵⁵ Bofarull, A. de. *Op. Cit.*; pp. V-VI.

“...solo debe el viajero tomar el libro y, después de leída la introducción, ir siguiendo su viaje, contemplar lo que se le ofrezca, y maldecirme ó bendecirme por lo que le cuente. No faltará quien acaso haga lo primero porque le calle la descripción de cosas modernas, más no se qué le diga, porque estoy tanto por lo antiguo y me admiran tanto los hombres de otros siglos, que, al pensar en ellos, todo lo de este siglo me parece raquíptico y mezquino, incluso sus obras. Recompensa esta leve omisión la mira que he llevado en la mía, tal es la de ensalzar como se deba lo que sea digno de ello, censurando al mismo tiempo lo que merezca censura, por más que su autor haya tenido fuerza en los puños o en sus gavetas”⁵⁶

Toda la producción de Bofarull está impregnada de su faceta como autor teatral⁵⁷; algo que, en parte, ayuda a comprender que el principal valor de su obra no radique en la precisión científica ni en la fiel reproducción de la Barcelona que tenía ante los ojos, sino en su habilidad para transformar la ciudad en una gran representación de escenas heterogéneas, surgidas de la mixtura de itinerarios y descripciones, de la recreación histórica y el tratado de las emociones del viajero. Una escenificación que, además, está controlada por la intensidad del clímax narrativo y su sometimiento a una noción dramatizada de la historia urbana:

“Antes de pasar el viajero á la Ciudadela, ó por decir mejor, antes de llorar á la presencia aterradora del teatro de nuestras desgracias, vale más que, separándose por un momento del curso regular del viaje, descienda á la plaza de palacio y ensanche el espíritu con el recuerdo de antiguas glorias y grandezas que le ofrecerá la vista del

PUERTO

Y en verdad, maravilloso es el efecto que, al salir de las puertas de Mar, produce la vista del puerto con su espacioso muelle y el moderno barrio de la Barceloneta que se levanta encima”⁵⁸.

Cuando el viajero recalca en un determinado emplazamiento histórico, Bofarull exhibe su dominio retórico con la intención de incrementar el efecto evocador de los tiempos pasados. Su descripción de algunos rincones barceloneses es una emulación de la que había popularizado Víctor Hugo en *Notre Dame de París* (1831) y cuyas resonancias se dejaron sentir en toda Europa. En este caso, el historiador pone en práctica un procedimiento similar al del escritor francés -que, por otra parte, también empleaba Pi i Arimon- aunque con un mayor grado de impostura y un cierto abuso de

⁵⁶ Bofarull, A. de. “Prólogo”. *Op. Cit.*; (1847).

⁵⁷ Grau señala que Bofarull “abordó los temas históricos a través del teatro antes de hacerlo en prosa”, en Grau, R. (2003). *Op. Cit.*; p. 145. Sobre la imagen histórica de Barcelona en la producción literaria de Bofarull, remito al estudio de Magí Sunyer, “La imatge històrica de Barcelona a l’obra literària d’Antoni de Bofarull”. *Barcelona. Quaderns d’Història* núm. 20. *Op. Cit.*; pp. 153-170.

⁵⁸ Bofarull, A. de. *Op. Cit.*; p. 174.

la idea de la memoria colectiva como filtro de las emociones compartidas. La realidad más inmediata sólo era un obstáculo para nuestro autor quien, frente a la iglesia de Sant Pau del Camp, sugería al viajero la posibilidad de abstraerse del entorno real para gozar de una escena que había dejado de existir:

“A primera vista solo descubrirá el viajero un montón de casas aglomeradas en torno al edificio, disfrazando con su irregularidad el aspecto sombrío, compacto y severo que debía ofrecer el templo colocado solo en medio del campo. Atendido mi objeto, pues, al hablar del templo y sus bellezas, consideraré á aquel como solitario y notaré de estas las particularidades que haya observado”⁵⁹.

En el contexto de la invención de la ciudad moderna, la *Guía-Cicerone* es un producto anacrónico y ajeno a los intereses que dominaban la sociedad barcelonesa de la época. En sus páginas, la Barcelona emergente es sólo una leve sospecha y son contadas las ocasiones en las que Bofarull reclama la atención del lector acerca de las transformaciones que experimenta el paisaje, siendo el ferrocarril el único signo de progreso que merece su consideración⁶⁰. Además, al tomar partido por la restitución ficticia de los paisajes perdidos, el autor se instalaba en el centro del debate patrimonial:

“Al escribir este párrafo, las torres de Canaletes van desapareciendo con el resto de muralla al que estaban unidas, lo que creo hubiera podido evitarse, sin ser obstáculo á la necesidad de engrandecimiento, y para conservar el único modelo de arquitectura militar de la edad media que poseíamos”⁶¹.

Continuando la corriente nostálgica que alimentaba la idea de la pérdida del patrimonio histórico como el gran fracaso del siglo, la perspectiva de Bofarull no era excepcional, sino parte de una historia, llena de luces y sombras, marcada por el entusiasmo de muchos y el escepticismo de unos cuantos, por las expectativas de la sociedad ante el imparable progreso y la añoranza de los tiempos pasados.

La guía también sigue el flujo de correspondencias entre el ámbito de la divulgación popular y algunos de los protagonistas más destacados de la historiografía catalana de la época⁶². Esta confluencia de personalidades guarda relación con la elaboración de unas obras que ampliaban el horizonte académico y con la circunstancia, más que

⁵⁹ Bofarull, A. de. *Op. Cit.*; p. 163.

⁶⁰ Bofarull, A. de. *Op. Cit.*; p. 240.

⁶¹ Bofarull, A. de. “Nota a pie de página”. *Op. Cit.*; p. 194.

⁶² Andreu Avel·lí Pi i Arimón (Barcelona, 1793-1851) era arqueólogo e historiador; Joan Cortada Sala (Barcelona, 1805-1868): historiador, escritor y el segundo ocupante de la cátedra oficial de Historia de la Universidad de Barcelona; Fernando Patxot Ferrer (Maó, 1812-Montserrat, 1859) era periodista e historiador; Antoni de Bofarull Brocà (Reus, 1821-Barcelona, 1892) fue historiador, dramaturgo, poeta y novelista; Manuel Angelón Broquetas (Lleida, 1831-Barcelona, 1889) era historiador y escritor y Josep Coroleu Inglada (Barcelona, 1839-1895) historiador y político.



Fig. 15
Moliné-Ferran.
Frontispicio.
*Guía Satírica de
Barcelona. Bromazo
Topográfico-Urbano-
Típico-Burlesco.*
Barcelona: 1854.

probable, de que su redacción tuviera motivaciones crematísticas. Lo cierto es que se produjo un trasvase de los argumentos, los cánones y saberes, desde el contexto de la historia local hacia el territorio de la literatura práctica. No estamos en condiciones de hablar de una substitución radical; parece más adecuado considerar la coexistencia de una serie de publicaciones, de factura diversa, cuyo objetivo común era la representación, más o menos fidedigna, de la ciudad. Algunos de estos productos presentan los síntomas de una cierta esquizofrenia historiográfica, como la consecuencia de emplazar el discurso en los límites de la iconografía romántica, la crítica social y el género instrumental⁶³. Uno de los resultados más inmediatos era la devaluación del utillaje erudito a favor de la observación empírica del territorio como valor de modernidad. Éste era, de hecho, el argumento que esgrimía el editor de la *Guía Satírica de Barcelona* (1854) de Angelón, una obra publicada el mismo año en que cayeron definitivamente las murallas de la ciudad:

“Y posee una virtud extraordinaria: que todo es vivido, sin influjos literatescos ni erudición de archivo. Es Angelón que recorre la ciudad, capta su lado cómico, sus flaquezas, sus debilidades, y traslada la impresión al papel, sin adornos, sin fantasías, algunas veces sin velos. No hay fallos de apreciación histórica, confusiones topográficas, ni visiones deformadas por deficiente lectura de papeles viejos. En una

⁶³ Un repaso a la producción de estos autores atraviesa el espacio de la filiación romántica, las fuerzas de la “Renaixensa” y la restauración de los “Jocs Florals”, acercándolos a las obras de Pau Piferrer, Jaume Tió, Francesc Pi i Maragall o Víctor Balaguer, entre otros. Grau califica la situación como de “relajación de la metodología crítica aplicada a documentos y narraciones históricas y un mimetismo respecto a las consignas y formas literarias de moda en el romanticismo europeo post-revolucionario”; en Grau, R. (2003). *Op. Cit.*; p. 141.

palabra: es la Barcelona del 1850, tal como era a vista de cuco –pongámos por pájaro- sin intérpretes ni intermediarios que adulteren la mercadería”⁶⁴ (Fig. 15).

Hasta el primer cuarto del siglo XX, la reivindicación del conocimiento directo de una ciudad era la razón que justificaba el rechazo de los fundamentos eruditos que, hasta entonces, habían sustentado la credibilidad del discurso:

“Esta guía no se ha hecho desde el gabinete de estudio, sino sobre el terreno, en el que personalmente hemos practicado las investigaciones y comprobaciones necesarias referentes a cada hecho o asunto, tanto por lo que respecta al cuerpo de la obra como en la confección del plano numerado, que la acompaña, de las casas de las calles del Ensanche, y del que comprende, asimismo, el casco antiguo, que vendemos aparte”⁶⁵.

No se trataba de una postura ceñida estrictamente al ámbito barcelonés; de hecho, la adoptaban la mayor parte de redactores, como el responsable de una guía parisina, quien lanzaba una extraña recomendación al lector:

“Olvidarás todos los libros –especialmente, los de Zola- que han intentado analizar este fluido impalpable, de disecar este elemento inaprensible. Te entregarás a tus impresiones personales, nuevas e ingenuas, a aquello que tus ojos y tus oídos captarán, más allá de lo que se ve y de lo que se escucha, en este oscuro mundo de sensaciones adivinas de las cuales el mundo material está inmerso”⁶⁶.

En cierto modo, la identidad de la literatura práctica se alimentó del descrédito de la autoridad intelectual y científica que, en el caso barcelonés, se desarrolló a través de un proceso en dos tiempos: si, en el período inicial las obras divulgativas todavía mantenían una clara dependencia respecto a las voces autorizadas, a medida que aumentaron los contenidos instrumentales se inició la formación de un particular discurso “con su lenguaje propio, su sistema de signos y significados” y un carácter más “racional y ahorrativo”⁶⁷. La consolidación de este discurso era indisociable del carácter comercial del producto y de su tono generalista y sintético:

“...tan difícil como encuadrar en un breve y reducido espacio los rasgos artísticos, históricos, políticos y sociales de un país que, como el nuestro, ofrece aspectos y fisonomías tan diversas; ni nada tan arduo como el compendiar en salientes y enérgicos toques sus elementos de progreso que, formando un periodo de transición,

⁶⁴ “Nota del editor al prólogo de la edición facsímil de 1946”; en Angelón, M. *Op. Cit.*; s.p.

⁶⁵ Torres Oriol, Isidro. “Al público”. *Barcelona Histórica. Antigua y Moderna. Guía General descriptiva é ilustrada*. Barcelona: 1907; p. VI.

⁶⁶ *Guide armand silvestre Paris et ses environs et de l'exposition de 1900. Op. Cit.*; p.15. El escritor y poeta Paul-Armand Silvestre (1837-1901) era miembro de la Liga de la patria francesa y mantuvo un enfrentamiento con Émile Zola a propósito del caso Dreyfus.

⁶⁷ Schlögel, K. *Op. Cit.*; p. 347.

luchan, se empujan y revuelven para tomar un puesto en los adelantos y civilización modernos”⁶⁸.

No era tarea sencilla fijar las nuevas coordenadas argumentales: la adopción de un lenguaje más funcional y la complejidad para organizar el entramado de las estructuras urbanas, obligaban a negar las virtudes de la erudición, aunque ésta fuera una capacidad probada para algunos autores. La segregación de las pretensiones científicas exigía decidir qué contenidos eran imprescindibles y cuáles resultaban innecesarios o superficiales. Al tomar partido por la evocación histórica, Bofarull se mostraba convencido de la incompatibilidad de su relato con la premura del tiempo presente:

“...ofreciendo mayor número de datos y noticias, voy a hablar de Barcelona, ó sea de todo cuanto en ella encierra belleza o antigüedad, ya por la parte monumental y artística, ya por la histórica y tradicional, sin más omisiones que las que dicta mi prudencia, respecto de ciertas obras y sucesos modernos, que prefiero no mentar, y respecto de algunos anacronismos é impremeditaciones que solo indicaré, en vez de dirigirles merecida censura”⁶⁹.

Más allá de alguna postura radical, lo cierto es que el ideal de síntesis fue asumido progresivamente por todas las publicaciones que describían la ciudad, como la *Guía Completa del Viajero en Barcelona* (1863), en la que el folclorista Gaietà Cornet Mas (1824-1897) se mostraba convencido de que “las personas que consulten esta guía lo harán no con el objeto de estudiar sublimes rasgos de literatura sino con la avidez de adquirir exactas noticias acerca de los objetos que tengan a la vista”⁷⁰. Una situación parecida a la que vivían los redactores de los directorios comerciales -como *El consultor* (1863), un manual de “las clases mercantil e industrial”-, cuando argumentaban largamente su renuncia a incluir la consabida reseña histórica que había aparecido en la edición anterior de 1857:

“...no queriendo separarnos de la costumbre seguida en las Guías anteriormente publicadas, además de las relaciones parciales y general de las diversas profesiones e industrias, comprendimos en nuestro libro una reseña histórica de esta ciudad, bastante estensa; la descripción de los edificios públicos y monumentos notables de la misma, más o menos detallada según su mérito o importancia; una buena copia de noticias curiosas é interesantes, y todos aquellos datos estadísticos que creímos

⁶⁸ Comas, J. *Op. Cit.*; p. VIII.

⁶⁹ Bofarull, A. de. *Op. Cit.*; p. V.

⁷⁰ Cornet, Cayetano. “Prólogo”. *Guía completa del viajero en Barcelona. Contiene cuantas noticias se necesitan en la capital del Principado y en sus pintorescos alrededores y una descripción de las principales poblaciones y maravillas de Cataluña, establecimientos de baños y aguas minerales, etc. etc., y las tarifas de los ferrocarriles de toda España y del extranjero*. Barcelona: I. López editor Librería Española, 1863; p. V.

dignos de ser conocidos. Mas habiendo seguido este plan, la Guía resultó bastante voluminosa, y su precio tuvo que ser forzosamente algo crecido (...) Atendiendo, pues, el objeto que nos proponíamos, solo comprendimos en la segunda edición lo que á nuestro entender es más útil y necesario, esto es: el nomenclátor de las calles, plazas y plazuelas de esta ciudad y barrios agregados á la misma; la situación de los edificios públicos y monumentos; los puntos donde se hallan establecidas las oficinas de los ramos administrativo, judicial, militar, eclesiástico, municipal y de instrucción pública, personal de las mismas y horas de despacho; una noticia del servicio de correos, telégrafos, ferro-carriles, buques de vapor, diligencias y demás medios de transporte; las listas completas de las personas que se dedican á cada uno de los diversos ramos del comercio y de la industria, y por último, una lista general alfabética, en la que estuviesen continuados no solo todos los comerciantes é industriales, sí que también muchas de las personas notables de esta ciudad”⁷¹.

La temprana adhesión al pragmatismo se confirmaba años después, cuando Josep Comas aceptaba el “fin práctico y esencialmente *útil*...” de estas publicaciones y reconocía la dificultad para precisar sus contenidos, dado que “...por su generalizadora esencia, lo vulgar se tiene que codear precisamente con lo elevado y sublime...”⁷². Así defendía el autor la necesidad de escribir una guía que sirviera a todo el mundo, tanto para los viajeros que quisieran visitar España con la ayuda de una obra escrita por un autóctono, como para el lector español que tenía dificultades para comprender las publicaciones extranjeras:

“AL LECTOR: Francia, Inglaterra, Bélgica y Alemania no solo cuentan innumerables ediciones de esos pequeños libros que son el compañero más fiel, más docto y más seguro del viajero, sino que dan á la estampa infinidad de Guías concernientes á las demás naciones, impulsando así el espíritu eminentemente civilizador y cosmopolita en que se halla impregnado nuestro siglo (...) Los únicos que ordinariamente viajamos sin guía somos los españoles, y no puede suceder menos, ya que, para formar idea de lo que fuimos y lo que somos, debemos traer en nuestra ruta el *Diccionario de Madoz* ú otro de igual molde, ó bien la colección de *Guías provinciales y locales* que se han editado con varia é incierta suerte en algunos puntos de España (...) Los españoles han de recurrir á las ediciones de Hachette de París, ó de Murray de Londres, que, aparte las dificultades y extrañeza del lenguaje, no revisten, por su abolengo, el sello nacional que hubiera de formar su distintivo, ni

⁷¹ J.A.S-M.Ll. *El Consultor. Nueva guía de Barcelona. Libro de grande utilidad para los vecinos y forasteros, y sumamente indispensable a todos los que pertenecen a las clases mercantil e industrial*. Barcelona: establecimiento tipográfico de Narciso Ramírez, 1857. Edición consultada: 1863; pp. 5-6.

⁷² Comas, J. *Op. Cit.*; p. XI. Fruto de su interés viajero y siguiendo la moda de las enciclopedias de países exóticos y pintorescos, Comas también escribió *El Mundo pintoresco* (1868), dedicada una historia y descripción de las Antillas.

huelga en ellas el impulso de un razonado entusiasmo que suele inspirar las plumas que han templado el amor y fuego patrios”⁷³.

En 1887, Josep Coroleu ya estaba en condiciones de aceptar la dimensión funcional del género, cuando manifestaba su renuncia a incluir excesivos contenidos históricos en las páginas de su guía barcelonesa. Una vez que el hipotético viajero llegaba a un emplazamiento de especial densidad histórica, el autor le comunicaba taxativamente la situación: “Se necesitaría un volumen entero para apuntar los recuerdos históricos de este sitio”⁷⁴ y lo dirigía a la consulta de las fuentes documentales complementarias:

“Excusado es decir que por falta de espacio renunciaríamos á apuntar los muchos recuerdos históricos que suscitan estos lugares (...) Larga es de contar la historia de esta antigua fortaleza. Haremos por resumirla en sucintos términos. Son innumerables los Registros de Cancillería, los Dietarios, las Cartas Reales, las Crónicas y Memorias en los cuales se ve mentada la vieja *Dressana*”⁷⁵.

Con este gesto, cada vez más habitual, Coroleu no solamente hacía explícita la depuración de los contenidos históricos, también señalaba las coordenadas de una nueva forma de descripción en la que ya no tenía cabida la larga y documentada relación de hechos pretéritos. Bajo el implacable dominio de la síntesis, las publicaciones que se editaron hacia 1888 ya no podían asumir las condiciones del discurso académico ni incorporar los debates eruditos. Cuando la Comisión Ejecutiva de la Exposición convocaba el 27 de julio de 1887 un apurado concurso para premiar “las mejores guías de Cataluña en general y de Barcelona y sus alrededores en particular” -que debían estar en impresión a principios de febrero del año siguiente-, acabó declarando desierto el fallo del jurado⁷⁶. El dictamen oficial no fue, sin embargo, un obstáculo

⁷³ Comas aludía a los dieciséis volúmenes del *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar* de Pascual Madoz. Madrid: Establecimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, 1846-1850, y a la obra del geógrafo, periodista y escritor Francisco de Paula Mellado, *Guía del Viajero en España* (Madrid: Estab. Tip. calle del Sordo, 1842), en la que Barcelona merecía sólo 4 páginas. Por su parte, destinaba 25 páginas a la ciudad, además de incluir el resto de poblaciones del llano: (*Op. Cit.*; pp. V-VIII). Entre las guías extranjeras sobre España de mayor difusión, destacaba la de Richard Ford. *A Handbook for Travellers in Spain, and Readers at Home. Describing the Country and Cities, the Natives and their Manners; the Antiquities, Religion, Legends, Fine Arts, Literature, Sports, and Gastronomy: with Notices on Spanish History*. [Parts I and II]. London: John Murray, 1845; y el *Itinéraire descriptif de l’Espagne et Portugal* de las Guides Joanne de la editorial Hachette (1859), escrito por Germond de Lavigne, miembro de la Academia Científica y Literaria de Madrid. La primera *Baedeker* dedicada a *España y Portugal* no fue editada hasta 1897.

⁷⁴ Coroleu, J. “Plaza de la Constitución”. *Op. Cit.*; p. 66.

⁷⁵ Coroleu, J. “Fortalezas y Cuarteles: Atarazanas”. *Op. Cit.*; p. 129.

⁷⁶ “Anuncios oficiales EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE BARCELONA: De conformidad con el dictamen emitido por el Jurado nombrado al efecto, la Comisión Ejecutiva de esta Exposición, ha acordado que no ha lugar á la concesión del premio ni accésit, consignados en la base primera del programa del Concurso abierto para premiar las dos mejores «Guías» que describan Barcelona y Cataluña respectivamente. Barcelona 4 de junio de 1888. El Secretario general, C. Pirozzini y Martí. *La Vanguardia*. Barcelona: 5 de junio de 1888, p.3.

para que las guías más comerciales obtuvieran una cierta resonancia pública, llegando, en algún caso, a la segunda edición:

“Tal es la obra que, si no completa, en bosquejo, ofrecemos al público y cuyo objeto no ha sido otro que el de vulgarizar el conocimiento de esta provincia por el estudio de la estadística, de su actividad industrial y agrícola, y por la exposición detallada de los medios que al facilitar el desarrollo de sus fuentes de riqueza estrecha las relaciones sociales entre sus laboriosos visitantes”⁷⁷.

Hacia finales de siglo, todas las guías de la ciudad manifestaban su vocación práctica y su voluntad de alcance popular:

“Hemos recibido el prospecto de la «Guía Económica» para conocer Barcelona y su Exposición Universal, que don Rafael Chichón se propone publicar a fines del presente mes. Basta leer los títulos de los 32 capítulos que se detallan en el citado prospecto para apreciar la verdadera y real utilidad que ha de reportar esta guía á los que deseen visitar, sin necesidad de cicerone, cuanto de notable encierra esta capital y su futura Exposición. La tirada, que constará de 100.000 ejemplares, se hará en español y en francés, al precio de una peseta cada uno”⁷⁸.

Más allá de la irreversible fractura entre la erudición y la utilidad, las nuevas ediciones presentaban una serie de puntos débiles, como la caducidad de sus contenidos o la costosa adaptación a las distintas clases de destinatarios. Antes de la llegada de los primeros turistas, los manuales se dirigían a un interlocutor dedicado especialmente al intercambio comercial, por lo que el resultado final resultaba un tanto impreciso desde la perspectiva turística⁷⁹. Con la extensión de las redes de ferrocarril y la mejora en las vías de comunicación, los redactores se adaptaron a la mirada y las necesidades de los turistas; el cambio se dejó sentir en las guías editadas hacia finales de siglo, como la *Guía de España y Portugal* (1892), escrita por el diplomático catalán Eduard Toda (1855-1941):

“El carácter de los viajes se ha modificado (...) desde que la facilidad de las comunicaciones ha venido a estrechar los lazos que unen todos los pueblos. Antes viajaba sólo quien necesitaba hacerlo por interés o por motivos de salud y en un u otro caso no se movía nadie por el deseo de visitar, conocer o estudiar los países a que se dirigía. Raro era el viajero que animado por otros móviles iba recorriendo

⁷⁷ Martí de Solà, Modesto. “Prólogo”. *Barcelona y su provincia. Guía-Itinerario descriptiva, Estadística y Pintoresca*. 2ª edición. Barcelona: Establecimiento Tipográfico “La Academia”, 1888; p. V.

⁷⁸ *La Vanguardia*. Barcelona: 13 de marzo de 1888; p. 2.

⁷⁹ Carles Carreras señala que estas publicaciones se inscribían en el circuito mercantil de la ciudad y se dirigían al público que se desplazaba por razones comerciales, descartando la posibilidad de identificarlas como guías turísticas; en *Geografía urbana de Barcelona: espai mediterrani, temps europeu*. Vilassar de Mar: Oikos-Tau, 1993.

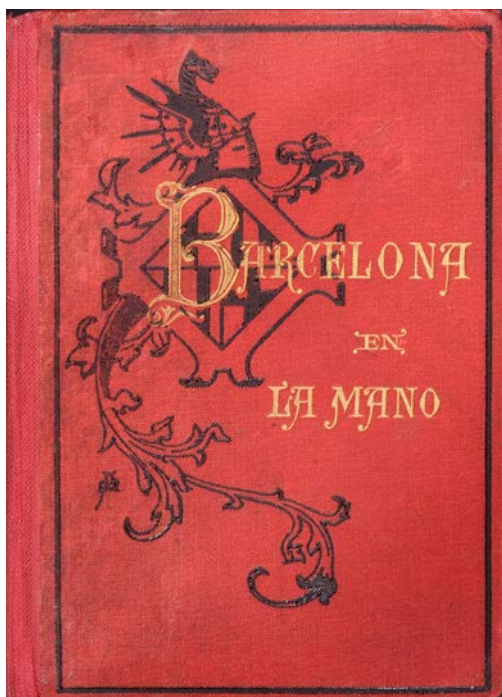


Fig. 16 *Barcelona en la mano. Guía de Barcelona y sus alrededores, 1884.*

Fig. 17 *Guide Illustré de l'Exposition Universelle de Barcelone en 1888. De la ville, de ses curiosités et de ses environs.*



nuevas tierras en busca de civilizaciones extrañas, de lenguas distintas de la suya, de monumentos históricos o siquiera de datos geográficos; más raro aún era el que hallaba placer en sufrir las incomodidades de largas penosas o inseguras rutas para solazar el espíritu con la contemplación de un país desconocido. Abiertas las naciones por medio de los ferrocarriles la civilización nos ha impuesto con ellos nuevas exigencias. Hoy se debe viajar. La instrucción superior, la misma educación científica del hombre, no se completan si les falta la sanción final de expediciones más o menos largas, según le son á aquél trazadas por el curso de su carrera ó el desarrollo de sus estudios. El viaje es en primer término un recreo, pero va siempre acompañado del caudal de conocimientos que proporciona y que se infiltran insensiblemente por los sentidos puestos a contribución por un interés siempre despierto para admirar las bellezas del arte o de la naturaleza. Atentos a estas consideraciones, todos los países han puesto preferente atención a facilitar su propio conocimiento por medio de publicaciones que cogen al viajero de la mano y le llevan a contemplar las maravillas de su suelo, de su arte, de su industria...”⁸⁰.

El proceso de adaptación a las características de un nuevo público y a las razones que impulsaban su movilidad, llevaba implícita la pérdida de las habilidades científicas para favorecer la neutralidad del lenguaje instrumental:

⁸⁰ Toda, Eduardo. *Guía de España y Portugal: Con un mapa de la península y planos de las principales ciudades*. Madrid: Fernando Fé-Barcelona: Enrique López, 1892; pp. 2-3.

“Ha de responder el título de *Barcelona en la mano* que hemos adoptado así el texto de este libro, conciso por precisión y exento de ampliaciones indigestas, y de comentarios que deben quedar reservados al criterio particular de cada visitante, como los Planos en los cuales hemos adoptado el tamaño pequeño á fin de facilitar su uso haciéndolos además parciales para poner más en claro sus distintos pormenores... (...) Nuestro objeto se reduce a catalogar, a inventariar, á describir con claridad, imparcialidad y método, cuanto en Barcelona existe y es digno de mención ó de una visita deseosos de poner a la persona que nos consulte en situación de conocer lo que ve o de desear ver lo que no conoce (...) De los pormenores, modificaciones ó cambios más recientes que tanto abundan en esta ciudad, en activo periodo de transformación, no hemos omitido uno solo, mientras ha llegado a tiempo de consignarse en el correspondiente pliego de impresión”⁸¹ (Fig. 16).

La transfiguración pragmática del discurso se reflejaba en la posición frente al problema, cada vez más evidente, de fijar la identidad del género. Si la descripción de una ciudad ya no podía ser sólo una compilación de hechos históricos, mezclados con indicaciones prácticas, ni expresar excesivas pretensiones literarias, ¿hasta qué punto era posible prescindir de las fuentes que la alimentaban? ¿Cuál era la cantidad de información que cabía incluir? ¿Qué era, finalmente, una guía? ¿A quién se dirigía? Al presentar su manual de la exposición internacional de 1888, el periodista madrileño Juan Valero de Tornos (1842-1905) instalaba la esencia del discurso a una distancia preceptiva y, a la vez, insalvable, de los modelos históricos y literarios:

“Una guía (...) no debe de ser un libro profundo. Sin entrar dentro de la banalidad de un Cicerone de oficio, y sin ninguna herejía histórica, la guía debe dar explicaciones aclaradoras sobre las mismas materias, buscando sobre todo interesar al viajero mediante todo aquello que denominamos la parte histórica anecdótica más que por las revisiones académicas que, a menudo. Resultan enojosas para la persona que desea conocer un hotel en el que poder parar, o un monumento para visitar (...) Mientras nuestros débiles medios nos lo permitan, quisiéramos huir de hacer un libro lleno de pretensiones históricas y literarias, las cuales son más adecuadas a las obras didácticas que a una obra como esta que tiene la misión principal de guiar al viajero, llamando su atención sobre los hechos que tienen relación con los monumentos que desea visitar, pero sin fatigarlo con disertaciones enfáticas, o más o menos elocuentes, extraídas en su mayor parte de Mariana, Lafuente, Bofarull o Zurita”⁸² (Fig. 17).

⁸¹ Roca y Roca, José. “Prólogo”. *Barcelona en la mano. Guía de Barcelona y sus alrededores*. Barcelona: E. López editor, 1884; pp. V-VI.

⁸² Valero de Tornos, Juan. “Avant-Propos”. *Guide Illustré de l'Exposition Universelle de Barcelone en 1888. De la ville, de ses curiosités et de ses environs*. Barcelone: G. de Grau et Cie, 1888; p. 1. Valero se refería a los historiadores Juan de Mariana (1536-1624), autor de una monumental *Historia de España* (1601); Modesto Lafuente (1806-1866), autor de la *Historia General de España* (1850-1867);

Con el rechazo de las fuentes eruditas, Valero se situaba en el centro de un debate que habría de continuar todavía unos años más, como lo corroboran las palabras de Toda:

“¿Dónde debemos ir, cómo debemos viajar, qué debemos ver? Estos son los tres puntos principales que competen a las guías (...) Hacer otra cosa sería escribir un libro de estudio (...) No entraremos tampoco en el estudio de la historia y de las civilizaciones nacionales pues más ajeno lo consideramos aún al objeto de un trabajo como el presente. Quien viaja por España sabe bien dónde España está situada y conoce bastante nuestra historia para no ignorar a lo menos cuales fueron las razas primitivas del país, cómo los celtas se mezclaron con los íberos de qué manera vivieron... El viajero no debe aprender la historia en este libro...”⁸³.

La unanimidad llegaría con el nuevo siglo y con la convicción de las escasas pretensiones intelectuales de un destinatario que sólo requería de un instrumento eficaz para satisfacer las necesidades más elementales de sus desplazamientos:

“...aunque son varios los libros de esta naturaleza consagrados a la reseña, bajo todos aspectos, de esta importante capital y escritos todos ellos por personas competentes, según nuestro entender, tratan las materias con demasiada extensión y con exceso de detalles; lo cual es incompatible con la prontitud con que el viajero desea enterarse de cuanto le interesa”⁸⁴.

Si algunas cuestiones todavía encendían el debate académico, el dogma del pragmatismo aconsejaba mantener una prudente distancia y encontrar puntos de consenso para llevar a buen término cada edición. Ésta era una opción compartida por la mayoría y expresada a través de una extensa corriente de sinergias que conducía al pleno rechazo de las especulaciones innecesarias. La cuestión acerca del origen de la ciudad es uno los síntomas de la fractura con la tradición histórica y de la voluntad de atenuar la absorción indiscriminada de fuentes documentales de dudosa fiabilidad:

“La fundación de Barcelona se pierde en la noche de los tiempos. La crítica moderna no admite el origen mitológico que algunos cronistas antiguos le atribuyeron, así como su pretendida fundación por el caudillo cartaginés Amílcar Barca, quien no consta que pasara nunca el Ebro”⁸⁵.

“Piérdase el origen de Barcelona en la oscuridad de los tiempos. Faltos en este punto los historiadores de datos positivos, hánse dado a cavilar sacando de tenues

Pròsper de Bofarull (1777-1859), tío de Antoni de Bofarull y autor a su vez de *Los Condes de Barcelona vindicados* (1836); y el aragonés Jerónimo Zurita (1512-1580), cronista mayor del Reino de Aragón y autor de los *Anales de la Corona de Aragón* (1562-1580).

⁸³ Toda, E. *Op. Cit.*; pp. 2-3.

⁸⁴ García del Real, L. “Al Lector”. *Barcelona. Guía Diamante*. Barcelona: Librería de Francisco Puig, 1904 (3ª edición, corregida y aumentada por F.P.A.). Bilingüe castellano-francés.

⁸⁵ Roca, J. “Reseña Histórica”. *Op. Cit.*; p.16.

indicios muchas teorías, más peregrinas por lo atrevidas que convincentes por bien fundadas (...) Sea como fuere, que no es éste lugar a propósito para entrar en semejantes averiguaciones, lo positivo es que el periodo verdaderamente histórico y exento de mitológicas reminiscencias y fantásticas lucubraciones empieza aquí en la época de la dominación romana, de la que han quedado numerosos y elocuentes vestigios”⁸⁶.

“Dejaremos a la crítica el problema de ponerse de acuerdo y de resolver si fueron los Cartagineses, los Carianos o los Rodios y los fenicios de Marsella, los verdaderos y legítimos padres de la Ciudad de los Condes. Como hombres verdaderamente prácticos, dirijámonos a los Romanos, que nos darán las noticias más concretas”⁸⁷.

En su *Guía Satírica*, Angelón sentenciaba que “Barcelona tiene un origen anfibio, y de ella pudiera decirse no ser carne ni pescado”⁸⁸. El tono jocoso le permitía marcar distancias con el contexto en el que desarrollaba buena parte de su actividad profesional. Sin embargo, el escritor volvería a confirmar su aseveración unos años más tarde, al desautorizar a la historiografía local en su *Crónica de la provincia de Barcelona* (1870):

“Fijar la verdad histórica en los primitivos tiempos de los pueblos, es empresa superior á los esfuerzos del cronista. Los datos que han llegado hasta él son siempre incompletos, y lo que algunas veces se ha escrito como hecho indubitado por autores de mejor intención que sana crítica, no ha tenido más fundamento ni razón de ser, que la tradición desfigurada de otros hechos atribuidos asimismo a otros tiempos y á otros pueblos. (...) El criterio de los primeros conservadores de las tradiciones locales, de sus autores quizás diríamos más bien, no debía ser muy esquisito, cuando en fuerza de una credulidad, estimulada algunas veces por el sentimiento patriótico, las vemos prohiar y transmitir narraciones que tienen desde luego en contra suya la circunstancia de su imposibilidad, por basarse en la simple fábula y en lo maravilloso, á que tan propensos se hallan los pueblos en el período de ignorancia”⁸⁹.

Más allá de la crisis de la historiografía barcelonesa, lo cierto es que la reverberación argumental e incluso el plagio alimentaban un incesante juego de legitimaciones cruzadas entre las distintas publicaciones. Entrar en detalle en la cuestión sobrepasaría el espacio de la presente investigación: sólo a modo de ejemplo, citaremos la *Guía de Barcelona* de 1847 dirigiéndose al *Diccionario* de Madoz⁹⁰; y

⁸⁶ Coroleu, J. *Op. Cit.*; p. 31.

⁸⁷ Valero de Tornos, J. “Légere revue historique de Barcelone”. *Op. Cit.*; p. 9.

⁸⁸ Angelón, M. (1854). “Historia de Barcelona”. *Op. Cit.*; p. 75.

⁸⁹ Angelón, M. (1870). “Parte Primera. Relato Histórico”. *Op. Cit.*; p. 5.

⁹⁰ “Esta es Barcelona, su historia y sus vicisitudes se hallan largamente descriptas en el Diccionario Geográfico Histórico por el Sr. D. Pascual Madoz, allí remito al lector si tiene curiosidad y la desea satisfacer...”; en Dubà, M. “Barcelona”. *Op. Cit.*; p. 7. El Diccionario de Madoz es la obra que aparece más veces citada en las guías.

a Antoni de Bofarull, acogiendo a “Vitrusio” (*sic*) para legitimar su descripción de las Columnas de Hércules⁹¹, recuperando la autoridad de Antoni de Capmany y manteniendo una viva polémica con Pi i Arimón sobre el origen de los Baños Viejos⁹². Los protagonistas de este rifirrafe se encontraban, por su parte, entre los autores más citados, como sucedía en la guía *Barcelona en la mano*:

“Quien desee conocer con más amplitud cualquiera de las materias aquí tratadas, consulte obras más voluminosas. Piferrer, Pi y Margall, Pi y Arimón, Bofarull y Balaguer, han escrito mucho y bien sobre Barcelona; y varios escritores han publicado monografías y estudios especiales, de cuyos trabajos algunos van indicados en notas”⁹³.

Manuel Saurí y José Matas recogían en su *Manual Histórico-Topográfico* las intensas descripciones de Alexandre de Laborde sobre el asedio de Barcelona⁹⁴ y los argumentos de Pròsper de Bofarull y Josep Salat para fundamentar el origen del escudo de la ciudad⁹⁵. Josep Coroleu reconocía, sin reservas, las aportaciones de Joan Cortada y Antoni de Capmany, así como la labor arqueológica de Antoni de Bofarull en el descubrimiento del trazado de la muralla romana⁹⁶. Este último era plagiado descaradamente por Gaietà Cornet en su *Guía completa del viajero* (1863), cuando se dedicaba a transcribir, con ligeras aunque insuficientes modificaciones, las descripciones de los edificios históricos de la *Guía-cicerone*:

Bofarull: “A primera vista solo descubrirá el viajero un montón de casas aglomeradas en torno al edificio, disfrazando con su irregularidad el aspecto sombrío, compacto y severo que debía ofrecer el templo colocado solo en medio del campo. Atendido mi objeto, pues, al hablar del templo y sus bellezas, consideraré á aquel como solitario y notaré de estas las particularidades que haya observado”⁹⁷.

Cornet: “A primera vista sólo descubrirá el viajero un montón de casas aglomeradas en torno del edificio bizantino, disfrazando con su irregularidad el aspecto sombrío que debía ofrecer el templo aislado en medio del campo, extramuros de la ciudad”⁹⁸.

⁹¹ Bofarull, A. de. *Op. Cit.*; p. 118.

⁹² Bofarull, A. de. *Op. Cit.*; pp. 213-214.

⁹³ Roca y Roca, J. “Prólogo”. *Op. Cit.*; p. VI. En la página 19, Roca cita la obra de Bofarull, *Pasado, presente y porvenir de Barcelona: memoria histórica, filosófica y social*. Barcelona: Establ. tip. de los Sucesores de N. Ramírez y Ca., 1881. Por su parte, la *Guía almanaque de Barcelona para extranjeros y forasteros* de 1856 remitía a la consulta de la obra de Pi i Arimón.

⁹⁴ Saurí, M./Matas, J. (1849). *Op. Cit.*; p. 12.

⁹⁵ Saurí, M./Matas, J. (1849). *Op. Cit.*; p. 15.

⁹⁶ Coroleu, J. *Op. Cit.*; p. 39. *Cataluña y los catalanes* es una recopilación de los artículos que Cortada publicaba en el periódico “El Telégrafo”, bajo el pseudónimo de Benjamin; además de numerosas piezas periodísticas y divulgativas, Cortada también fue co-autor de *El libro verde de Barcelona* (1848).

⁹⁷ Bofarull, A. de. *Op. Cit.*; p. 163.

⁹⁸ Cornet, C. (1863). *Op. Cit.*; p. 69.

Nada de todo esto parecía afectar a Juan Valero de Tornos quien, en su guía de 1888, prefería encaminar al lector hacia una obra propia, *Barcelona tal cual es*⁹⁹.

Con la definitiva devaluación del modelo erudito, la historia urbana quedaba relegada a los márgenes del anecdotario popular. Las guías que iniciaron su andadura en el cambio de siglo y, especialmente, las que lo hicieron con el impulso de la exposición, redujeron drásticamente los prolegómenos históricos para dar cabida a servicios inéditos, como la información sobre el transporte y el alojamiento, la traducción de los contenidos más básicos a las lenguas extranjeras y la mejora de los medios gráficos, “porque en estos últimos tiempos, sobre todo desde la inolvidable Exposición, se ha acrecentado la existencia cosmopolita de nuestra ciudad y el deseo de conocerla por todo el mundo civilizado”¹⁰⁰. El aumento de grabados y fotografías era el signo de modernidad en unas ediciones que se dirigían a número cada vez más amplio de lectores:

“Barcelona en la mano es el primer libro que se publica con ilustraciones fotográficas impresas tipográficamente. Aunque este sistema no es todavía perfecto, lo hemos preferido a otro cualquiera tanto para dar una muestra de los adelantos de nuestra querida ciudad, cuanto por que no hay lápiz ni buril que igualar puedan á la exactitud de la fotografía”¹⁰¹.

A través de todas estas innovaciones y de una percepción más inmediata y monocorde de la realidad, las guías barcelonesas se abrían a la ciudad moderna, adaptándose a “la estereotipia de una traslación cada vez más rápida y masificada”¹⁰² y a la ausencia de las emociones que deparaba el descubrimiento de lugares desconocidos.



Figs. 18-19-20
Barcelona, Guía práctica de la ciudad (1921) y *Guías Rápido*, ediciones de 1924 y 1929.

⁹⁹ Valero de Tornos, J. *Barcelona tal cual es. Por un madrileño (de ninguna academia)*. Barcelona: Tipo-Litografía y Casa Editorial de los Sucesores de N. Ramírez y Ca., 1888.

¹⁰⁰ García del Real, L. (1896). “Prólogo”. *Op. Cit.*; p. 6.

¹⁰¹ Roca, J. (1884). “Prologo”. *Op. Cit.*; p. VI.

¹⁰² Brilli, A. *Op. Cit.*; p. 73.



Fig. 1 Frederic Bordàs Altarriba. Un grupo de visitantes en la cubierta de la catedral de Barcelona, 1901. Arxiu Fotogràfic del Centre Excursionista de Catalunya.

La antigua Barcelona: crónica de una *desaparición*

“Barcelona ha recorrido un inmenso camino, y hoy entre sus edificaciones magníficas y el espeso humo de sus fábricas, ha desaparecido para siempre la antigua Barcino, para que ocupe su lugar Barcelona la moderna, la ciudad fabril e industrial por excelencia”.

Juan Valero de Tornos. *Barcelona tal cual es*, 1888.

En pocos lugares como en una guía es tan clara la distinción y la mutua dependencia entre la vieja y la nueva ciudad. Se trata de una relación compleja que, en las primeras publicaciones que asumieron la representación de la Barcelona de mediados del siglo, se dirimía entre la necesidad de dotar de significado al imaginario de la creciente metrópolis y la refundación de la ciudad histórica como escenario de la memoria común. La lectura revela las dificultades de los redactores para conciliar las preexistencias con las aspiraciones de una sociedad comprometida con el progreso industrial y económico, así como el lento abandono de la ciudad intramuros y la transformación del casco antiguo en la moderna atribución que aseguraba su reconocimiento como el lugar donde eran visibles las huellas del pasado¹⁰³. En este contexto, las publicaciones barcelonesas apenas pudieron mantener el valor de servicio de algunos elementos urbanos “menores” que habían contribuido al desarrollo de la vida cívica y, así, languidecían las puertas de la ciudad, las fuentes y abrevaderos, las casas de baños y lavaderos e incluso los relojes públicos que habían marcado el ritmo de la existencia común a lo largo del tiempo. Como también languidecían las plazuelas y las plazoletas, las callejuelas, las *voltes*¹⁰⁴, los arcos, las travesías, los pasadizos y pasajes¹⁰⁵, los caminos, las islas¹⁰⁶ y bajadas, transformados en los tortuosos y angostos rincones del recinto histórico: “Las calles antiguas, y en particular las del primer recinto, son poco espaciosas y forman muchos ángulos y

¹⁰³ Juan Calatrava señala “que el moderno concepto de patrimonio es inseparable de la conciencia del riesgo de su desaparición”; en “Paisajes literarios del siglo XIX: Gustave Flaubert”. Maderuelo, Javier (dir). *Paisaje e Historia*. col. Pensar el Paisaje 04 [CDAN 2009]. Madrid: Abada editores, 2009; p. 208.

¹⁰⁴ Volta (cat.): calle cubierta parcialmente.

¹⁰⁵ “Hay en Barcelona casas particulares y edificios públicos que tienen en su interior un *pasadizo*, o sea un paso más o menos angosto que sirve para ir de una calle á otra atajando el camino. Bien se deja comprender cuánto ha de facilitar esto á veces el rápido tránsito por la ciudad; tanto que reconocida su conveniencia para evitar prolongados y enfadosos rodeos, algunos de los que ántes existían han sido por último definitivamente convertidos en calles”; en Pi y Arimón, A.A. “Apéndice”. *Op. Cit.*; p. 268.

¹⁰⁶ La isla era una unidad de distribución urbana que agrupaba una serie de calles. Una guía de 1761 contabiliza 379 calles agrupadas en 281 islas; ver “Explicació de la situació de tots els carrers, plassas y travesías”. *Manual y Guía de Forasteros de 1761*. *Op. Cit.*; p. 25.

sinuosidades”¹⁰⁷. Así se anunciaba la llegada de la nueva Barcelona y el inicio un proceso que, finalmente, consolidaría la centralidad del Ensanche y su incidencia simbólica en la ciudad moderna.

Tras los estragos de la fiebre amarilla de 1821 y de la epidemia de cólera de 1834, Barcelona se encontraba inmersa en un ambiente convulso marcado por la rápida industrialización y los efectos de las *bullangues* (1835-1837), los sucesivos levantamientos populares que expresaban el descontento de la población frente a unas autoridades incapaces de resolver el conflicto de la primera guerra carlista y de consolidar el régimen liberal¹⁰⁸. La situación empeoró en los primeros años cuarenta, con el aumento demográfico –en 1842 la ciudad contaba con 121.185 habitantes-, las primeras revueltas obreras y el bombardeo de la ciudad que ordenó el general Espartero (diciembre de 1842), después de que el 26 de octubre la Junta de Derribo demoliera una parte de la Ciutadella. La consecuencia fue una mayor radicalización de la sociedad frente a un liberalismo que, a pesar de haber vencido al absolutismo, mostraba sus limitaciones con un “un progresismo autoritario, centralista y de cuartel”¹⁰⁹.

La desaparición de los conventos y monasterios a causa las sucesivas leyes de desamortización (1835-1856), obligó a colmar los nuevos vacíos urbanos. Mientras se esperaba el decreto oficial de derribo de las murallas (9 de agosto de 1854), en el reducido espacio habitable continuaba un acelerado proceso de mejora y ampliación, que tuvo como resultado la prolongación de la calle Ferran, desde la plaza de la Constitución hasta la del Ángel (aprobada por el Ayuntamiento en 1845), la apertura de la plaza Real (1848), la de la Junta de Comercio, la calle Nueva y la de Cervantes (1848), así como la de las calles Valldonzella, Ferlandina (1846) y Escudellers (1847), una parte de la calle del Call (1848) y Llibreteria (1849); la urbanización de la calle de Milans (1850), la bajada de la Llibreteria (1850), la apertura de la calle Princesa (1853) y la conexión entre la calle Portaferriassa con la de Canuda (1856)¹¹⁰.

¹⁰⁷ J.A.S. *El Consultor o Nueva Guía de Barcelona*. Barcelona: Imprenta de la publicidad, 1857; p. 38.

¹⁰⁸ La primera *bullanga*, acaecida en julio de 1835, fue una revuelta contra las órdenes religiosas debido a su apoyo a los carlistas durante la guerra civil y tuvo como consecuencia la quema de 13 conventos de la ciudad. En los inicios del mes de agosto, y promovida por los progresistas y radicales, se produjo la segunda *bullanga*, que tuvo como consecuencia el asesinato del general Pere Nolasc de Bassa y el incendio del vapor Bonaplata.

¹⁰⁹ “Los cuatro momentos revolucionarios, en un proceso dinámico y ascendente en radicalidad política y social fueron: julio de 1840, octubre de 1841, del 13 de noviembre al 4 de diciembre de 1842 y, finalmente, del 5 de junio al 20 de noviembre de 1843”; en Ribes, Guerau (2014). “Las revueltas de Barcelona de 1840-1843. Las clases populares ante la revolución liberal burguesa”. *La Hiedra*, 8, gener-abril, p. 39. El 10 de mayo de 1840, coincidiendo con el inicio de la regencia del general Espartero, se había constituido la Asociación de Teixidors de Barcelona, primer sindicato del Estado español; en Ribes, G. *Op. Cit.*; p. 34.

¹¹⁰ García, Salvador. “L’arquitectura de Barcelona, 1837-1868: l’ornament com a proposta de singularitat”. *Barcelona. Quaderns d’Història* núm. 12. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2005; pp. 165-178.

Ya hemos visto hasta qué punto las transformaciones urbanas alimentaron la corriente nostálgica que invadía Europa y que calaba profundamente en estas publicaciones, convertidas en la obstinada negación de la mutabilidad, los últimos signos de rebeldía contra la incierta ciudad¹¹¹. Hasta su definitiva desaparición, las murallas barcelonesas se mantuvieron como la pintoresca adherencia de la ciudad que estaba a punto de perder sus contornos: sólo un poco antes de que comenzaran las primeras tentativas de demolición, el cerco de piedra recalaba en las páginas de las guías con un potencial icónico renovado. La razón era el ensanchamiento de la Muralla de Mar (1834) –que había ordenado el capitán general, Marqués de la Mina, y que obligó a derribar el convento de Sant Francesc, situado en la actual plaza del Duc de Medinaceli- para adaptarla como un paseo elevado donde pronto se verían “...confundidas todas las clases, sin poderse distinguir el poderoso del proletario, el rico comerciante del laborioso artesano, todos se presentan con tan ricos trajes, que dan una idea del gran movimiento que hay en esta ciudad”¹¹². De este modo, se debilitaba la connotación amenazante de la muralla para favorecer su función como emplazamiento de la sociabilidad pública: “Muralla de Mar: Ahora está nuevamente recompuesta y es el punto de más tono en invierno de doce a dos y en verano de las cinco de la tarde en adelante”¹¹³ (Fig. 2). En el lado opuesto, la muralla de Tierra asumía el carácter de paseo apartado de la ciudad: “Este paseo no es muy concurrido por lo que lo eligen algunos por la facilidad de encontrarse y generalmente concurren a él los retirados del mundanal bullicio o aquellos a quienes su estado o dignidad no les permite concurrir a los sitios más públicos”¹¹⁴. A pesar de su marginalidad, todas las guías de los años cuarenta coincidían en que se trataba “del más hermoso punto de vista del panorama de Barcelona (...) Todo se ofrece de golpe al viajero, llenándole de admiración tan pintoresco paisaje...”¹¹⁵ (Fig. 3).

¹¹¹ Bernard Lepetit se refiere al miedo y las reticencias de la sociedad frente a los cambios en el paisaje: “El corsé de las murallas, la débil maleabilidad del espacio social y la inclusión del futuro en la prolongación del ayer contribuyen a que la ciudad considere inimaginable cualquier cambio”; en Lepetit, B. “Ciudad”. Ferrone, V./Roche, D. (eds). *Op. Cit.*; p. 295. En 1854, Manuel Angelón todavía otorgaba protagonismo argumental a las puertas de las murallas, distribuyendo los recorridos de su guía según la atribución popular que poseía cada acceso; en Angelón, M. (1854). *Op. Cit.*; p. 15 y sg.

¹¹² Matas, J./Saurí, M. *Guía general de Barcelona para el año 1861*. Barcelona: Imprenta de D. Manuel Saurí, 1860; pp. 136-137.

¹¹³ Dubà, Miguel/B.P. *Op. Cit.*; p. 55. En junio de 1843, la Junta Suprema Provisional de la Provincia, creada con motivo de los acontecimientos políticos, dispuso que se derribaran las murallas, a excepción de la del Mar. Terminada la revolución, el gobierno desaprobó el derribo y mandó reparar los trozos de muralla ya derruidos. La muralla de Mar se derribó definitivamente años después (1878-1881).

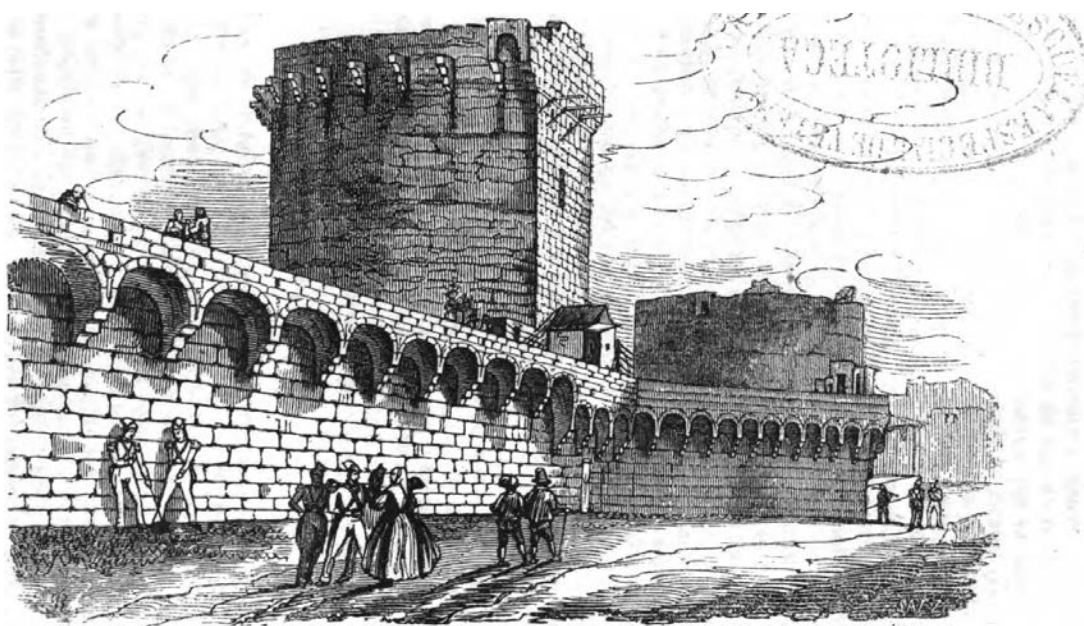
¹¹⁴ Dubà, Miguel/B.P. “Paseos Públicos”. *Op. Cit.*; p. 55.

¹¹⁵ Patxot, F. “La Muralla de Tierra”. *Op. Cit.*; pp. 1-3.

Fig. 2 Charles Clifford. Puerto, muralla del mar y Montjuich de Barcelona. c. 1852. *Álbum de recuerdos fotográficos. Viaje de SS.MM. y AA.RR. a las islas Baleares, Cataluña y Aragón*, 1860. Albúmina. Biblioteca Digital Hispánica. BNE.



Fig. 3 La Muralla de Tierra. *Manual histórico-topográfico estadístico y administrativo o sea Guía general de Barcelona*, 1849.



No era la persistencia de las murallas el único gesto de resistencia frente a los cambios que comenzaba a experimentar el paisaje cotidiano; también era especialmente sentida la desaparición de los huertos, los jardines y espacios libres que habían dejado los conventos tras la amortización y que, para algunos autores, eran los pulmones internos que estaban siendo devorados por los insalubres equipamientos industriales y el imparable ritmo de las construcciones en altura:

“Esta visto, pues, que no han de poder los barceloneses espaciarse dentro de la Ciudad, puesto que hasta van desapareciendo de día en día los jardines y huertas interiores; y donde se respiraba un aire purificado por las plantas, donde recreábamos nuestra vista con la variedad de matices que la naturaleza les prodiga (...) nos llama en el día la atención a la monotonía del frontis de una fábrica, nos sofoca el humo de un vapor, nos ensordece el ruido de una máquina y, a falta de suelo en que edificar, y cual si siquiera salirse de los límites de piedra que la estrujan, Barcelona se eleva á una altura desproporcionada en perjuicio de la salubridad y de la luz que apenas penetra en la mayor parte de sus antiguas calles”¹¹⁶.

Las descripciones costumbristas de la ciudad asumieron la denuncia de la precaria existencia intramuros, en consonancia con la creciente conciencia higienista y el análisis del espacio urbano como un organismo afectado por numerosas patologías, como la multiplicación de los equipamientos fabriles, la extrema densidad, la rápida propagación de enfermedades y la insalubridad de las viviendas. La visión de Barcelona como un organismo enfermo despertó el interés de los ingenieros, arquitectos y reformistas y también el de una literatura popular que se contaminaba de las proclamas sociales y los dramáticos balances, enfrentada a los problemas del amontonamiento y la especulación:

“Cual si hubiese un empeño general en hacinar gentes dentro de Barcelona, toda su área se ha cuajado de casas, que no pudiendo crecer en latitud lo hacen en altura, y si no estuviera prohibido, a la hora de esta habría muchas gentes que habitarían al nivel de las campanas de las torres”¹¹⁷.

No eran ajenas a la situación las voces autorizadas de la historia local, como Pi i Arimon, quien transformó una parte de su relato en la caja de resonancia de la

¹¹⁶ Cortada, Juan/Manjarrés, José. *Libro verde de Barcelona. Añalejo de costumbres populares, fiestas religiosas y profanas, usos familiares, efemérides de los sucesos más notables acaecidos en Barcelona, noticia de la instalación de sus establecimientos y corporaciones de toda clase, con una porción de zarandajas más, unas formales y otras alegres, y algunas que no son alegres ni formales. Dedicado a los barceloneses. Un Juan y un José*. Barcelona: Imprenta de Tomás Gorchs, 1848. Edición facsímil: Valladolid: Maxtor, 2009; p. 7.

¹¹⁷ Cortada, J./Manjarrés, J. *Op. Cit.*; p. 126.

Barcelona que, a pesar de estar afectada de insoportable densidad, siempre parecía dispuesta a resurgir de sus cenizas:

“Barcelona es en estos días una de las ciudades que cuentan más habitantes en menor circunferencia. Estrechada por la faja de piedra que la circuye, ha visto la dificultad de su ensanche, y lo que no ha podido lograr en extensión, ha procurado ganarlo en altura, elevando sus casas más de lo que conviniera (...) Su industria, su comercio, su belleza, su apacible clima, su posición ventajosa y otras mil circunstancias que fuera difuso citar, han atraído a Barcelona inmensa muchedumbre de personas que no caben cómodamente en su recinto. Sobre todo la numerosa clase menestral que habita apiñada en los barrios distantes del centro, es la que más sufre las consecuencias de los angostos límites de la ciudad... (...) ¡Cuál sería nuestro placer, si removiéndose buenamente poderosos obstáculos, se concediese el ensanche por el cual clama Barcelona a gritos de la imperiosa necesidad y su población se esparciese con holgura por el anchuroso y salubre llano que á sus plantas se extiende!”¹¹⁸.

La preocupación llevaba al historiador a apelar al realismo y a frenar las expectativas de aquella ciudad que, a pesar de todo, era la más avanzada del Estado: “no nos hagamos ilusión, por más que siempre quisiéramos ensalzar bellas circunstancias en Barcelona, esta ciudad dista todavía mucho por desgracia (...) del bello ideal que para todas las obras desea la higiene”¹¹⁹. A la denuncia de las precarias condiciones de vida, Pi i Arimon añadía la escasez de espacios representativos para atribuir únicamente la categoría de plaza a las de Palacio, San Sebastián, Duque de Medinaceli, San Jaime y del Pino:

“...las demás apenas merecen otro nombre que el de *plazuelas*; tan reducida es su capacidad. Ninguna de estas plazas se halla rodeada de pórticos; ni en la disposición de las fachadas que forman su perímetro, se observa aquella uniformidad en las alturas que revela un pensamiento de simétrica proporción. En una palabra, Barcelona carece al presente de plazas de planta regular, circuidas de pórticos que, ofreciendo cómodo *pasage* a los transeúntes, la revista del carácter monumental que tanto contribuye á dar nombradía á las de las primeras capitales de Europa”¹²⁰.

Al escribir estas líneas, el historiador quizás estaba pensando en el futuro del solar que había dejado libre el antiguo convento de los Capuchinos y que, tras un concurso

¹¹⁸ Pi y Arimón, A.A. “Los tres recintos”. *Op. Cit.*; p. 19. El historiador incluía los datos constructivos del periodo 1830-1848, acompañándolos de minuciosas descripciones sobre el estado de las calles y las casas y denunciando que “los habitantes no deban estar superpuestos unos a otros, sino extendidos, espaciados; hartos insalubres es ya el que estén yuxtapuestos”; en *Op. Cit.*; p. 285.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ Pi y Arimón, A.A “División interior de Barcelona. Artículo VII. De las calles, plazas y casas de Barcelona en general”. *Op. Cit.*; p. 282.

público que ganó el arquitecto Francesc Daniel Molina, acabó convirtiéndose en la Plaza Real (1848-1859). No era el único que se mostraba preocupado por esta cuestión; la carencia de plazas estaba en el centro de todas las críticas:

“...a falta de plazas donde espaciarse tenemos que recurrir a la triste sutileza de dar el nombre de tales a la irregularidad de un esquinazo, á la mala alineación de algunos edificios ó al recodo de una pared. Ahí están sino la plaza de los Argenters, la plaza del Oli, la de Sta Ana, etc, etc, que nos sacarán verdaderos; y no pasamos a hablar de otras, por no meternos en el terreno jurisdiccional de la *Guía de Forasteros de Barcelona*, y porque á la vista están, para que cualquiera pueda apreciarlas en su justo valor. Sin embargo, hay proyectos de plazas que son para dejar petrificado al que se tome la molestia de examinarlos, y plazas en proyecto que no hay medio de hacerlas adelantar un paso de su actual estado¹²¹.

Con la ironía que impregnaba el relato de su *Guía Satírica*, también Manuel Angelón criticaba la mediocre imagen de la ciudad que Monlau había exaltado sólo unos años antes. Sus ataques se dirigían contra las reformas y el trazado de las nuevas calles y, de paso, contra las primeras guías que ensalzaban estas transformaciones urbanas: “...No hay Guía, decimos, antigua o moderna, que no haga especial mención de la capital del principado por sus calles tiradas a cordel y magníficos empedrados. Reniego de quien tal diga”. Para reforzar sus argumentos, Angelón añadía una ilustración satírica del plano de Barcelona: “Forme una madeja de hilo muy enmarañada, enmarañela más, mucho más, y el resultado dará por copia el plano de Barcelona, o lo que es lo mismo, un laberinto de líneas, formando ángulos, triángulos, círculos y semicírculos, pero nunca paralelas”¹²² (Fig. 4).

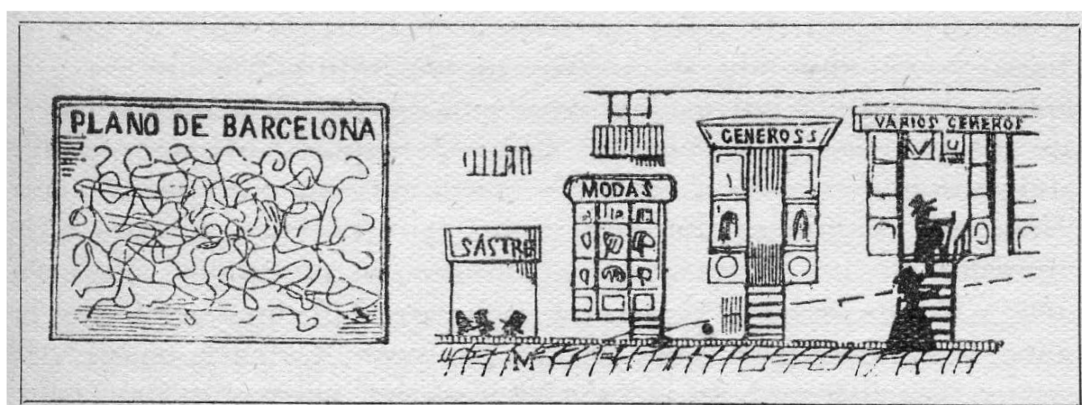


Fig. 4 Moliné-Ferran. Ilustración del Plano de Barcelona. *Guía satírica de Barcelona* de Manuel Angelón, 1854.

¹²¹ Cortada, J./Manjarrés, J. *Op. Cit.*; p. 6. Podemos encontrar una crítica parecida en *El Consultor o Nueva Guía de Barcelona*. Barcelona: Imprenta de la publicidad, 1857; p. 38: “El recinto de esta ciudad contiene un corto número de plazas, y aún alguna de ellas son tan reducidas que solo pueden ser consideradas como plazuelas”.

¹²² Angelón, M. (1854). *Op. Cit.*; p. 19.

La preocupación por la imagen de Barcelona se extendía a la escasa calidad de la arquitectura residencial que se construía en aquel momento. De nuevo, es Angelón quien asume la cuestión al criticar la confusión arquitectónica y el abuso del hierro colado en las nuevas edificaciones:

“En cuanto a las fachadas y frontispicios...(…) hemos llegado a un tiempo feliz y de muy exquisito gusto, en que lo que es nuevo es bueno porque es nuevo, y lo antiguo malo porque es antiguo, se embadurna la fachada de piedra y se le da una mano de color chillón, imitando...imitando qué?, imitando piedra, es decir imitando lo que hay debajo y se ha borrado, con sola la novedad que ahora es fingido lo que antes era real, cosa que le cuadra perfectamente a este siglo de las apariencias” (...) Los antiguos erigían monumentos de piedra y de mármol. Los modernos barceloneses han discurrido que era mucho más a propósito el hierro colado”¹²³.

Para hacer frente al problema y regular el creciente aumento de la población y de equipamientos industriales, el 11 de noviembre de 1856 el Ayuntamiento aprobaba las nuevas Ordenanzas municipales: “Tiempo hace que esta Ciudad sentía la falta de un Código municipal en consonancia con las exigencias de su populoso vecindario y el desarrollo de su pujante industria”¹²⁴. Si bien la normativa indicaba la necesidad de trazar calles más anchas para responder a las consignas higienistas, también establecía la voluntad de fijar unas reglas de orden visual y estético y, especialmente, de controlar la dejadez de las promociones privadas:

“La Barcelona actual no posee calles espaciosas en que la circulación se verifique con desahogo, en que el sol bañe su piso y seque su humedad, en que el aire las recorre con sus purificadores corrientes, en que los edificios que en ellas se levantan, si alguno se distingue por su belleza arquitectónica, puedan ser contemplados a la distancia conveniente para que la mirada los abarque en su conjunto (...) Y si las calles estrechas son más insalubres que las espaciosas, deben permitirse menos habitaciones en cada edificio, a fin de que la mayor altura de cada una de ellas supla lo que le niega la angostura de la calle”¹²⁵.

De todos los enclaves barceloneses, probablemente sea la Rambla el que, con sus fluctuaciones, su fortuna y decadencia, ilustra de manera más clara la compleja transición hacia la modernidad (Fig. 5). Desde su urbanización, iniciada en 1774, el paseo era el principal espacio de la sociabilidad barcelonesa, la linde entre dos

¹²³ Angelón, M. (1854). *Op. Cit.*; pp. 20 y 25.

¹²⁴ *Ordenanzas municipales de la ciudad de Barcelona*. Barcelona: Imprenta nueva de Jaime Jepús y Ramón Villegas, 1857; s.p. Estas ordenanzas sustituían el anterior *Bando General de Buen Gobierno o de Policía Urbana para esta ciudad de Barcelona publicado por su escelentísimo ayuntamiento constitucional en mayo de 1839*. Barcelona: Imprenta de Tomás Gaspar, 1839.

¹²⁵ *Ordenanzas*. *Op. Cit.*; s.p.

ciudades cada vez más antagónicas y el único lugar capaz de preservar la necesaria dosis de tipismo que toda metrópolis debía poseer sino no quería perder su auténtica fisonomía. En 1840, Fernando Patxot se refería a la Rambla como el “paseo por excelencia”, el “punto de separación entre la ciudad antigua y la ciudad moderna, y al propio tiempo el centro de reunión de todos sus moradores”¹²⁶. En 1847, el mismo año en que se inauguraba el Teatro del Liceo, otra guía recomendaba al visitante extranjero las mejores horas para acudir a la Rambla: “De doce a dos, el gran tono; de las cuatro en adelante de todas clases, concurrencia bulliciosa en las noches de verano”. Frente a la relevancia de la Rambla, el emergente Paseo de Gracia –inaugurado en 1827- se mantenía en un discreto segundo plano: “los días de trabajo es frecuentado por muchos enfermos y filósofos...”¹²⁷. Antes de la definitiva invasión del Ensanche, la Rambla pudo resistir los primeros embates de una modernidad que, en 1887, se encarnaba en el flamante Paseo de Colón, que “de noche tiene un bellissimo aspecto, merced a los grandes focos de luz eléctrica que profusamente lo iluminan”¹²⁸. A finales de siglo, la Rambla todavía mantenía su protagonismo a pesar de que todas las guías le atribuyeran una nueva condición de “antigüedad”:



Fig. 5 Vista de la Rambla. *Crónica de la provincia de Barcelona*, 1870.

¹²⁶ Patxot, F. *Op. Cit.*; p. 183.

¹²⁷ Dubà, Miguel/B.P. “Paseos Públicos”. *Op. Cit.*; p. 55.

¹²⁸ Coroleu, J. “Plazas, Calles y Paseos”. *Op. Cit.*; pp. 53-54.

“Esta calle-paseo constituye el sitio más animado del casco antiguo de la ciudad. La Rambla antigua es el punto de orientación de los forasteros: todas las calles, tomando la numeración de mayor a menor, conducen a la Rambla, es decir, a su punto céntrico conocido por Llano de la Boquería. (...) Afluyen a la Rambla importantes vías que rinden numeroso contingente de transeúntes y vehículos. Posee los dos primeros teatros de la ciudad, los mejores cafés y restaurants, los principales hoteles y fondas y un gran número de vistosas y elegantes tiendas. Por la noche se ilumina con luz eléctrica, presentando un soberbio aspecto, pues además del alumbrado público, los numerosos establecimientos particulares están asimismo profusamente iluminados. (...) La Rambla divide el antiguo casco en dos secciones conocidas vulgarmente con los nombres de *Ribera* y *Arrabal*”¹²⁹.

Las guías y descripciones urbanas se convirtieron en el ecosistema ideal de la Barcelona que merecía ser vista frente a un Raval, cada vez más industrializado, que amenazaba con desbordar sus límites. En estas publicaciones, la preeminencia de la Rambla continuó hasta el arranque del nuevo siglo, cuando llegaron los primeros signos de decaimiento del que había sido el principal paseo de la ciudad:



Fig. 6 “Rambla de las Flores”. *Barcelona artística e industrial. Lujoso álbum de fotografías con un resumen histórico de la ciudad repartido por la SAF.* Barcelona, 1916.

¹²⁹ Roca, J. (1895). *Op. Cit.*; p. 36.

“Todavía es la Rambla eje y arteria principal de Barcelona, si bien muestra los primeros síntomas de la decadencia, siguiendo el misterioso impulso universal que mueve a todas las poblaciones hacia Poniente. El forastero encuentra en la Rambla, por lo común, el alojamiento y el punto de partida más cómodo para visitar la ciudad (...) La función de eje y arteria principal que asignamos a la Rambla en la ciudad antigua, se traslada desde la Plaza Cataluña al Paseo de Gracia, que divide el Ensanche de Barcelona en dos mitades, continuado por la calle Mayor de Gracia¹³⁰ (Fig. 6).

Barcelona había empezado a pagar el precio de la modernidad mientras las guías lamentaban la pérdida de su auténtica fisonomía. Este fue el argumento que prevaleció hasta bien entrado el siglo XX, como comprobamos en una guía editada con ocasión de la exposición internacional de 1929:

“En otro lugar tratamos de la Rambla, vía principal de la Barcelona antigua y tal vez la que, a pesar de la natural modernización de la urbe entera, conserva mejor su antigua fisonomía que tanto atractivo le presta. Otros barrios, también venerables por sus años, han dejado de ser gratos por las nuevas condiciones a que están sujetos, pero un paseo por el casco antiguo de Barcelona, sea cualquiera la dirección que se tome, es más significativo que todas las descripciones posibles y revela mejor que otra cosa alguna el encanto de aquella antigua Barcelona, pacífica, sosegada, industriosa, alegre y activa, que fue la base de la magnífica Barcelona actual, población cosmopolita que, a cambio de serlo, ha perdido buena parte de su fisonomía”¹³¹.

Desde finales de siglo XIX, la preocupación por la pérdida de identidad de Barcelona se había agravado con la desaparición del sector que se encontraba afectado por el plan de reforma del casco antiguo. Sin embargo, para Josep Coroleu y para una parte de la población, la reforma representaba la materialización del progreso:

“...en una extensión de 1,315m x 20 de ancho, destruirá todo un laberinto de antiguos y lóbregos callejones... (...) La imperiosa necesidad que había de este Plan de Reforma, sancionado por una ley que acaba de publicarse (abril de 1887) demuestra lo angosto é insuficiente que era el recinto de la ciudad antigua para su grande población y para las exigencias de su extenso tráfico cuando se promulgó el decreto (1854) autorizando el derribo de las murallas que oprimían Barcelona, imposibilitando su desenvolvimiento”¹³².

¹³⁰ Miró Folguera, Josep. “Itinerarios descriptivos. Día I. Orientación. La Rambla y el Ensanche”. *Guías 1902. Barcelona y Montserrat. Quince días en Barcelona. Grabados de J. Thomas*. Barcelona: Ofrecido por la casa M. Dalmau Oliveres. Sucesor de B. Bufill y C. Guías Dalmau, 1902; p. 30.

¹³¹ Vallvé, Manuel. *Barcelona: obra ilustrada con 206 huecograbados*. Barcelona: Edita, 1929. pp. 20-21.

¹³² Coroleu, J. *Op. Cit.*; p. 78.

Las palabras de Coroleu estaban en consonancia con un proyecto que, según Lluís Quintana, “engrescava molts ciutadans, interessats a construir una urbs saludable i el que aleshores se’n deia “moderna”¹³³. En este sentido interpreta Quintana la redacción del manifiesto que un grupo de ciudadanos indignados –los miembros de la Societat Econòmica d’Amics del País– publicaba en *La Veu de Catalunya* para denunciar “las malas condiciones higiénicas de la ciutat vella; la depreciació progressiva de las sevas fincas, y l’aspecte de brutícia, porquedat y pobreza de gran part dels seus barris (*sic*)”¹³⁴. Pero más allá de los arrebatos colectivos, la reforma de la ciudad antigua se insinuaba como el desmantelamiento de una vida que jamás volvería a ser la misma. De esta idea se nutrían los “cuadros” y las escenas barcelonesas del costumbrismo literario, representado por Emili Vilanova, un escritor especializado en retratar el mundo que se desvanecía:

“L’arch d’en Mirambell havia sigut sempre un dels carrers més tranquils de Barcelona. Rònech, estret, sense pretensions y de poca passada...”; però ara “lo carrer se pot dir que ha desaparegut. Los veïns...qui sap on son! Tots abandonaren los antics casalots i es varen escampar per la ciutat cercant un altre estatge (...) Ara una via esplèndida ocupa el siti de l’antic carrer; les cases són luxoses, iguals, afilerades; la mateixa faja de sol les banya, y la mateixa amplada d’ombra dexan caure sobre l’empedrat. Totes son boniques de fora, cares de lloguer, y de dins mesquines y sofocades: la gent hi viu encongida; en los interiors no gosen de la vista d’antics jardins; per esbargir-se tenen uns patis tristos trepats de finestres, coberts per tot arreu de caxes de plom, en les que hi va amidada l’aygua que han de beure. No hi busqueu en lo nou carrer festes ni sortiges; cadascú es diverteix per son compte; los veïns no arriben a conèxers may”¹³⁵.

Como siempre, la literatura popular modelaba los sentimientos colectivos para rescatar, con renovada intensidad, las visiones nostálgicas y los testimonios de quienes se mantenían entre el rechazo y el escepticismo, voluntariamente al margen de cualquier entusiasmo de modernidad. Vilanova nunca llegó a citar el nombre del barrio que simbolizaba la nueva Barcelona; sus cuadros urbanos se centraban en la añoranza por la *desaparición* de la vieja ciudad y el desprecio hacia todo lo que significaba la metrópolis industrial:

¹³³ Quintana, Lluís. “Joan Maragall, el Pla Jaussely i la Reforma de 1908 a la ciutat de Barcelona”. *Zeitschrift für Katalanistik* 20 (2007); p. 153.

¹³⁴ Thos y Codina, Terenci (et al). “Reforma de Barcelona”. *La Veu de Catalunya*, 17/1/1901; citado en Quintana, Ll. *Op. Cit.*; p. 153.

¹³⁵ Vilanova, Emili. “L’arc d’en Mirambell”. *Escenes Barcelonines*, 1886. *Obres Completes*, vol. IV, Barcelona: La Il·lustració Catalana, 1906; pp. 261 y 269-270. El costumbrismo local también estaba representado por el escritor Robert Robert y los artículos que publicaba en “Lo tros de paper” (1864-1866). Sobre el género costumbrista barcelonés, ver: Romea, Celia. *Barcelona Romántica y revolucionaria. Una imagen literaria de la ciudad, década de 1833 a 1843*. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, 1994.

“Com és de trista la nit en una ciutat! Les immenses rengleres de cases iguals i monòtones cansen la vista en sa extensa línia recta i fatigosa. Ni la llum del sol pot embellir-les, ni la claror de la lluna poetitzar-les. En les ciutats modernes no hi busqueu alternatives de clar i obscur amb sos capritxosos grupos de claror i fortes masses de sombra. La lluna i la fosca es reparteix amb igualtat precisa, matemàtica, i no es veuen aquells trencats de claror, aquells planos platejats, contrastant amb tints fortes. Contra les fantasies de la irregularitat que de certa manera és lo moviment i la vida en los edificis, la rigidès (...) del cadàver, la rampa, l'envarament dels nervis en eixa igualtat geomètrica i nivellada. No hi busqueu tampoc los rumors del vent, ni el nyic-nyic del grill, ni el rum-rum d'altres insectes, que en una ciutat res té poesia, tothom fa la seva i calla...”¹³⁶.

Para Vilanova, el Ensanche era sinónimo de muerte y tristeza, de frialdad y rigidez, un lugar sin cabida para la poesía. La misma afectación de *tabula rasa* que nutría esta visión literaria se trasladaba a las páginas de algunas guías turísticas que delineaban su particular cartografía de la nostalgia:

“Barcelona viene experimentando transformaciones incesantes. A los antiguos edificios suceden construcciones modernas y la incansable piqueta hace desaparecer uno tras otro los restos de las pasadas edades que antes daban a la ciudad una fisonomía en extremo característica (...) Las antigüedades han sido sacrificadas a las necesidades imperiosas de la vida moderna”¹³⁷.

“Qué poco van quedando ya en las grandes ciudades modernas –las de abolengo histórico- de lo que nos recuerda su vida en la antigüedad! (...) Singularmente, en las que, como Barcelona, agitadas por la fiebre industrial van transformándose con una rapidez vertiginosa. Y aún de lo poco que resta no tardará en desaparecer la mayor parte a causa de no estar lejos la realización total del proyecto de Reforma. (...) Los que hoy se alejen de Barcelona y no vuelvan a verla hasta dentro de veinte años, se asombrarán de su cambio”¹³⁸ (Fig. 7).

Ante la inminente destrucción del casco antiguo, el Ayuntamiento convocó en 1908 el “Concurs Artístich de la Vella Barcelona”, cuya finalidad era acallar las voces críticas y documentar, con dibujos y fotografías, los espacios que estaban a punto de desaparecer¹³⁹. Apenas tres semanas después de comenzar las obras de la reforma

¹³⁶ Vilanova, E. “Lo Rosari de l'Aurora. Nocturno” *Lo Somatent*, any II, núms. 5 i 8. Barcelona, 21 de novembre i 12 de desembre de 1868). *Lo primer amor i altres narracions*. Barcelona: edicions 62, 1980; p. 17.

¹³⁷ Roca, J. (1895). “Antigüedades”. *Op. Cit.*; p. 216.

¹³⁸ García del Real, L. (1896). “Antigüedades de Barcelona”. *Op. Cit.*; p. 254.

¹³⁹ Las series fotográficas premiadas fueron las de Narcís Cuyàs, Adolf Mas, Miquel Matorrodona, Josep Pons i Escrigas, Joan F. Fradera, Carles Passos y las de Timoteu Colomines, un funcionario que también tomó fotografías de los derribos. Entre 1909 y 1913, *La Il·lustració Catalana* también dedicó dos números monográficos a la vieja Barcelona.



Fig. 7
Frederic Ballell.
Apertura de la Vía
Layetana, 1910.
Arxiu Fotogràfic de
Barcelona.

interior, el 1º de abril de aquel mismo año se fundaba oficialmente la Sociedad de Atracción de Forasteros *Syndicat d'initiative*, una entidad sin ánimo de lucro que tenía como objetivo la promoción turística de la ciudad (Fig. 8). La SAF continuaba la acción de la anterior Comisión de Atracción de Forasteros y Turistas (1906-1909) y su intención era resolver las tribulaciones del gobierno municipal del recién dimitido alcalde Domènech J. Sanllehy (1906-1908)¹⁴⁰ y llenar las aspiraciones de una serie de personalidades del mundo político, financiero, industrial y comercial, vinculadas a la Lliga Regionalista, como Josep Puig i Cadafalch, Lluís Duran i Ventosa, Enric Prat de la Riba y Francesc Cambó. En la primavera de 1906, la CAFT había anunciado la aparición de una guía turística –que, al parecer, no se llegó a publicar y que debía ser redactada por el poeta Josep Carner–, para dar a conocer la ciudad en el extranjero. Fue ésta una de las primeras tentativas de editar una publicación turística “oficial” que, con el impulso propagandístico de la nueva SAF, llegó a ser una realidad a través de la colección *Select Guide* –de la que se publicaron unos once volúmenes redactados por el jefe de la oficina, Josep M^a Folch i Torres–, de unos Boletines propagandísticos trimestrales (1910-1924) y de la revista *Barcelona Atracció* (1910-1936)¹⁴¹.

¹⁴⁰ D. Sanllehy dimitió por estar en desacuerdo con el presupuesto de cultura que había aprobado el Ayuntamiento y que daba prioridad a la enseñanza laica.

¹⁴¹ La revista se denominó inicialmente *Touring-Review Barcelona. Revista ilustrada de informaciones a los turistas* (1910-1912).



Fig. 8 *Barcelona artística e industrial. Lujoso álbum de fotografías con un resumen histórico de la ciudad repartido por la SAF. Barcelona, 1916.*

Concentrada en la difusión de la imagen de una Barcelona cosmopolita, la Sociedad pretendía resolver la precariedad de las infraestructuras turísticas y superar la indolencia colectiva para proyectar la ciudad más allá de las fronteras del estado español y situarla en el mapa de los principales destinos europeos:

(Barcelona) "...se hermosea y engrandece cada día más y con mayor suntuosidad; ábreanse nuevas vías que sumen en el olvido angostos barrios de la ciudad antigua; levántanse nuevos edificios en los que el genio constructor de la raza catalana sabe manifestarse sin asomo de decadencia, antes bien con admirable pujanza; cruzánse anchurosas avenidas que, en su poderoso empuje, no se detienen ante obstáculo alguno, subiendo por la montaña y abrazando extensiones grandísimas, prontas a lanzarse sobre territorios que el desenvolvimiento urbano de la ciudad hará nuestros en el futuro (...) Entretanto, los hasta hoy arrabales de la ciudad se pueblan con pasmosa rapidez, constituyendo centros de población en derredor de los nuevos edificios públicos levantados en lugares que se juzgan apartados"¹⁴².

¹⁴² Folch y Torres, José Maria. "Barcelona en la actualidad". *Select Guide Barcelona. Verdadera y única guía práctica para el turismo. Invierno de 1910 / 1911*. Barcelona: Sociedad de Atracción de Forasteros, 1910. p. 10. Sobre los pormenores y las acciones de la CAFT y la SAF, ver Cócola, A. *El Barrio Gótico de Barcelona. Planificación del pasado e imagen de marca*. Universitat de Barcelona, junio de 2010. Cócola señala que uno de los objetivos de la SAF fue "impulsar la presentación espectacular de la historia puesta en imágenes"; en *Op. Cit.*; p. 163. Existe una edición de la tesis realizada por la editorial Madroño en 2011.

La proyección de la metrópolis moderna estuvo condicionada por la dilatada *desaparición* de la vieja Barcelona y su transformación en mercancía turística. Seguramente, fueron muchas las razones de esta dilación, de entre las cuales la más significativa quizás sea la propia incapacidad de la sociedad barcelonesa para identificarse con los espacios de la nueva ciudad. Ésta era la preocupación que compartían todas las instancias de poder, cuando decidieron rehabilitar el imaginario de la Barcelona monumental, a través de las diversas iniciativas que culminarían con el proyecto del barrio gótico en 1927; como señala Agustí Còcola:

“En la ciudad soñada, se imponía la necesidad de fomentar el monumento como forma de orgullo cívico, a fin de que se convierta en el principal signo de identificación del ciudadano. En el ambiente social de la Barcelona de principios del siglo XX, y teniendo en cuenta la aspiración de convertirla en centro de atracción internacional, la necesidad de contar con un signo de identidad propio era una condición básica para, por un lado, proyectarla al exterior y diferenciarse en el sistema urbano mundial y, por otro, desde un punto de vista de gobernabilidad interna, para que los ciudadanos se identifiquen con ella y crean ser partícipes del proyecto”¹⁴³.

La búsqueda de un signo de identidad, capaz de poseer una cierta trascendencia internacional, estaba detrás de las numerosas iniciativas de promoción turística, como la guía que impulsó en 1914 el Patronato Oficial de la Unión Gremial de Barcelona, acompañada de breves testimonios de escritores, artistas y poetas. Aunque en aquella época la ciudad abrazaba la plena modernización, la publicación todavía se aferraba a los escenarios de una vida que había dejado de existir. El escritor y dibujante Apel·les Mestres firmaba un artículo que titulaba, de manera explícita, “Las dos Barcelonas”, para remarcar el antagonismo entre dos ciudades irreconciliables y lamentar la desaparición funcional del casco antiguo: “llamemos rincón a lo que un día fue centro”. Su visión no sólo aumentaba la cesura entre las dos *barcelonas* sino, especialmente, entre un turista “superficial”, que buscaba el dinamismo de las grandes avenidas, y otra clase de visitante, el “pensador, hombre de cultura y de sentimientos estéticos”, que prefería adentrarse en las tortuosas callejuelas del pasado:

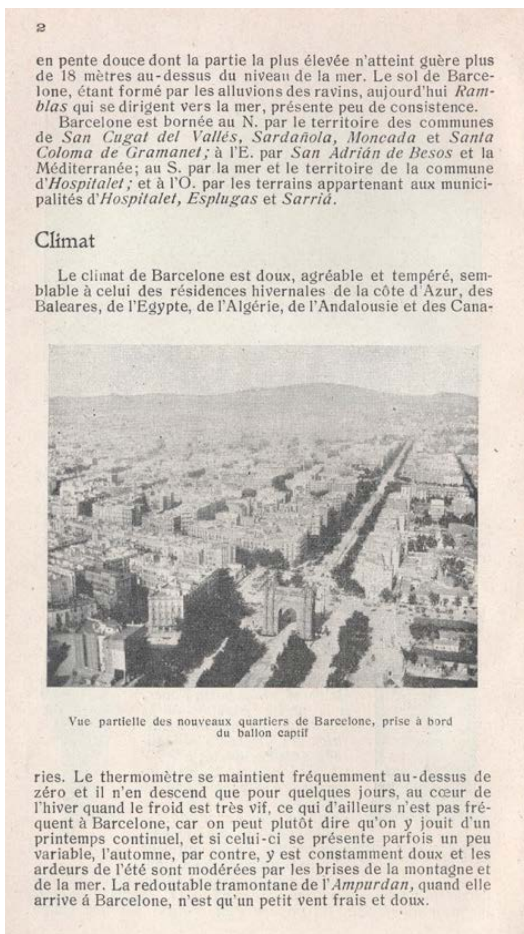
“Para el turista superficial que sólo busca el confort, la alegría de vivir, el movimiento y la animación de la ciudad moderna, hay una Barcelona que reúne casi todas las condiciones apetecibles: grandes avenidas con suntuosas construcciones, hermosas calles con espléndidas tiendas, numerosos teatros y *music-halls*, una inmensa red de tranvías que en un abrir y cerrar de ojos le transportan de un punto a otro, funiculares que en breves minutos le ascienden a las vecinas montañas desde cuyas cimas se le ofrecen sorprendentes panoramas, un gigantesco puerto,

¹⁴³ Còcola, A. *Op. Cit.*; p. 170.



Fig. 9 Apel·les Mestres. "Las dos Barcelonas". *Barcelona descrita por sus literatos, artistas y poetas*. 2ª ed. 1916.

Fig. 10 *Barcelona obra ilustrada con 206 huecograbados*, 1929.



Figs. 11-12 Dos visiones aéreas de la nueva y la vieja Barcelona. *Douze jours à Barcelone. Guide illustré*, 1908.

una muralla de fábricas inconcebible; en fin, una ciudad todo lo moderna, todo lo civilizada que imaginarse pueda. (...) Pero para el turista que en sus viajes busca algo más que todo eso, para el artista, el pensador, el hombre de cultura y de sentimientos estéticos, existe otra Barcelona muy distinta de aquella: la Barcelona vieja, el casco antiguo... (...) Es una Barcelona pequeña, diminuta –perdida dentro de la grande y como ahogada por ella- silenciosa, grave, melancólica, con la melancolía de lo que fue, pero con la grandeza de lo que fue grande”¹⁴⁴ (Fig. 9).

La confrontación entre las dos *barcelonas* se mantuvo arraigada en las guías turísticas, llegando a ser más intensa en el tiempo de la Exposición Internacional de 1929¹⁴⁵ (Figs. 10-11-12). Así, con motivo de la muestra, el periódico *La Publicitat* decidió publicar “La Descuberta de Barcelona”, una secuencia de nueve itinerarios, creada por Joan Sacs (1878-1948) -uno de los pseudónimos del popular caricaturista y crítico de arte, Feliu Elias¹⁴⁶-. Elías rentabilizaba en la prensa el encargo que había recibido por parte de la Asociación de Hoteleros de Cataluña para redactar una guía turística destinada a los visitantes de la exposición: dividida en cuatro partes, la publicación dedicaba un espacio más que considerable a la denominada “Guía artística de la ciudad por itinerarios” para facilitar “al lector el reconocimiento de las principales calles y monumentos de nuestra ciudad, en su aspecto artístico y arquitectónico”¹⁴⁷. Al presentar sus recorridos, el escritor dejaba clara la intención de mostrar al turista la ciudad más vulnerable y los monumentos “que mai no esmenta ningú, que mai mostrem al foraster llaminer de tipisme o de arqueologia; que mai, potser, no hem vist, encara que els hàgim esguardats”¹⁴⁸, y, con este fin, proponía

“un deambular a la deriva sobre aquest oceà de sordidesa, de plebeisme i de grandesa decaiguda, on suren a la ventura les desferres de molts naufragis mirífics, és una de les més corprenedores aventures de la present descoberta de Barcelona. Jo et convido, doncs, bon lector, sensible a les glòries i tragèdies de la nostra idolatrada Barcelona, a perdre’t per carrerons foscos i estrets d aquesta barriada tan trasbalsada, la qual forma intricada xarxa de vials esquitllents, de carrerons sense sortida, de

¹⁴⁴ Mestres, Apel·les. “Las dos Barcelonas”. *Barcelona descrita por sus literatos, artistas y poetas*. Barcelona: Patronato Oficial de la Unión Gremial de Barcelona, 2ª edición: 1916; pp. 25-27. En esta guía escribieron entre otros Ignacio Iglesias, Josep Roca, Francesc Matheu, Margarita Xirgu, Joan Maragall, Miquel S. Oliver, Enric Borràs, Carlos Pirozzini, Josep Pin i Soler, Artur Masriera, Adrià Gual, Narcís Oller, Lluís Tintoré, Miquel Alemany y Ramón de Alòs.

¹⁴⁵ Jordi Castellanos ha analizado la relación entre las dos Barcelonas, ajustándola a la dialéctica entre el Ensanche y el Barrio chino; ver: “Les tres cares del mirall. Els baixos fons com a tema literari”. *Barcelona. Metròpolis Mediterrània* núm. 20, Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1991; p. 84.

¹⁴⁶ Sacs, Juan. “La descuberta de Barcelona”. *La Publicitat*. Barcelona, 14, 15, 26 y 30 marzo; 11, 30 de mayo; 6 y 9 de junio de 1929.

¹⁴⁷ “Prólogo”. *Barcelona. Guía práctica y artística de la ciudad con diez y ocho planos a seis tintas. Guías P.I.C.S.* 1929; s.p.

¹⁴⁸ Sacs, J. “Exordi i Itinerari I”. *Op. Cit.*; 14-3-1929.

passatges tenebrosos i humits, de placetes inversemblants, d'arquitectures sense suc ni bruc alternant amb insospitades architectures solemnes...”¹⁴⁹.

Si no era aficionado a la melancólica deriva, el visitante podía seguir la secuencia de recorridos prefigurados y circunscritos, en su mayor parte, a la ciudad antigua: el primero y el segundo transcurrían por el barrio de la Catedral y sus alrededores; un tercero, se concentraba en las calles de Jaime I, Princesa y adyacentes; el cuarto, se dirigía al barrio de San Pedro; el quinto, al de la Merced, el sexto, se dedicaba al entorno de Santa M^a del Mar; el séptimo, a las Ramblas, el octavo a los barrios del Hospital y San Pablo; sólo el último itinerario estaba dedicado a un Ensanche que, como veremos, todavía se mantenía al margen de la atención del turista paseante.

¹⁴⁹ Sacs, J. IV Itinerari. *Op. Cit.*; 11-5-1929.



Fig. 1 Joan Martí Centelles. Vista de Barcelona. *Bellezas de Barcelona: relación fotografiada de sus principales monumentos, edificios, calles, paseos y todo lo mejor que encierra la antigua capital del principado*. Barcelona: Vives-Martí, 1874. BNE.

En la incierta ciudad: primeras visiones del Ensanche

“Hacia el porvenir. La etapa actual rebasa los confines del área municipal. La inmensa ciudad, apretada entre el mar y la sierra, emprende la marcha a Occidente –que es el camino de las grandes urbes-, facilitada por la nivelación natural del terreno. Ya no tiene más lindes que los fosos de los dos ríos, el Llobregat y el Besós, sobre una base costera de 12 kilómetros. El camino es una vía triunfal, la mayor de Barcelona. De cara a Poniente, sigue el curso del sol. Su anchuroso cauce de 70 metros puede tragarse las muchedumbres de la nueva metrópoli: convoyes de automóviles por la calzada, columnas de caminantes por los andenes...”.

Barcelona: guía de la ciudad y la exposición, 1929.

En el capítulo anterior, hemos reconstruido una parte de la historia de las reticencias de la sociedad barcelonesa ante la desaparición de la vieja ciudad y de todo aquello que se identificaba con ella. El punto de inflexión de la nueva percepción urbana coincidió con el arranque de las primeras construcciones del Ensanche hacia los años 60: si, desde el principio, el proyecto estuvo en el centro de las polémicas ciudadanas –por las circunstancias políticas y financieras que lo rodeaban-, más tarde, el silencio e incluso la indiferencia reflejan su costosa consolidación como espacio simbólico de la ciudad; una situación que no favorecía el nombre que había recibido, un término de evidentes connotaciones técnicas y vinculado al lenguaje urbanístico de la época¹⁵⁰. La lectura de las guías no aporta grandes novedades a la crónica de la urbanización del Ensanche, pero sí acerca de su dilatado y complejo reconocimiento público y de la tibia presencia de Barcelona en el mercado de las principales metrópolis europeas.

Conocemos el final de la historia, con la implacable presencia de las amplias avenidas, las grandes arterias¹⁵¹, las largas vías y paseos, las rondas y *boulevares* de circunvalación, las desahogadas calles y plazas¹⁵², como promesas tangibles de una vida

¹⁵⁰ Sobre las dificultades para llevar adelante el proyecto, Manuel Guardia señala que “Los diez años siguientes a la aprobación del proyecto de ensanche no fueron de rápida construcción, sino de lenta superación de obstáculos, de resistencias, de tanteos y de revisiones. A la novedad de los retos, a la falta de un marco legislativo apropiado y a las limitaciones económicas, se sumaba la persistencia de los límites municipales que fragmentaban la unidad del proyecto”; en Guardia, M. “La ciudad del XIX y el pensamiento moderno”. *La razón en la ciudad. El Plan Cerdà. Barcelona Metròpolis Mediterrànea* núm. 76. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, otoño 2009; p. 58. En catalán, *Eixample* se emplea como nombre propio; el término se relaciona con la urbanización a partir del siglo XIX.

¹⁵¹ Sobre la asimilación urbana de las arterias y las venas, ver Sennett, R. *Carne y Piedra. Op. Cit.*; p. 282.

¹⁵² Aunque las calles y plazas tenían asegurada su supervivencia, los nuevos trazados las dotaron de funciones y significados renovados. La calle-tipo definida por Ildefons Cerdà en su *Memoria del Ante-Proyecto de Ensanche de Barcelona* (1855) tenía una longitud de 35m y era concebida como una gran avenida. Su dimensión contrastaba con las calles de la ciudad antigua, que tenían 4m de largo.

más higiénica y ordenada, más racional y funcional. El pensamiento higienista había impregnado la conciencia pública y también las páginas de unas publicaciones que no se contentaban con orientar al viajero y que expresaban su compromiso con los beneficios de la expansión y el sentimiento de la población:

“...han brotado del centro de la tierra barrios enteros de verdaderos palacios por un lado y otro desde el Besós, hasta enlazar con Barcelona las poblaciones inmediatas situadas al pie de las montañas que circundan el llano, de suerte que actualmente es la población que más *extensión* tiene de España. La población que antes parecía, amontonando pisos sobre pisos, querer escalar el cielo, hoy se *estiede* á su placer en cómodas casas con deliciosos jardines. (...) Barcelona ha logrado romper los brazos que la ahogaban...”¹⁵³.

Hemos apuntado anteriormente a la ausencia de identidad como uno de los principales escollos que debieron superar quienes trasladaban al público las primeras imágenes de la Barcelona que se expandía en el Llano. Mucho antes de que el arquitecto Josep Puig i Cadafalch hiciera sentir su voz autorizada contra el proyecto de Cerdà en los artículos que publicó en *La Veu de Catalunya* (1900-1901)¹⁵⁴, la prensa se hacía eco de las dificultades, tanto los periódicos satíricos –*Lo Xanguet*, *El Diabolo suelto* o *El pájaro verde*– como algunas publicaciones más respetables, como *La Vanguardia* y *La Dinastía*. En 1860, *El pájaro verde* publicaba “Cuestión de Ensanche”, un artículo en el que se criticaba la homogeneidad del trazado y la indiferencia del ingeniero:

“La monotonía es la ruina que preside aquella colección de *manzanas*, hijas de un árbol que acostumbra a dar frutos parecidos (...) Sin cuidarse para nada de los accidentes del terreno, el Sr. Cerdà formó un rectángulo *perfecto*, para ser en todo igual; y ya que lo tuvo bien delineadito en el papel, se debió restregar las manos asombrado de su obra, esperando que los muertos salieran de su nicho felicitándolo por su feliz idea. En la imposibilidad de que lo hagan los vivos, hace bien en aguardarlo de los muertos”¹⁵⁵ (Figs. 2-3).

Con un tono parecido, *La Vanguardia* se añadía a las numerosas voces que denunciaban el aspecto monocorde del lugar que estaba predestinado a ser el más relevante de la ciudad:

¹⁵³ Angelón, M. (1870). “Guía del Viajero”. *Op. Cit.*; p. 151.

¹⁵⁴ Puig i Cadafalch, Josep. “Barcelona d’anys a venir”. *La Veu de Catalunya*, 20 de diciembre de 1900-22 de enero de 1901.

¹⁵⁵ *El pájaro verde. Que habla lo suyo y lo ajeno*. núm. 6. Barcelona, julio de 1860; pp. 85 y 87.

“Un defecto general de que adolece nuestro Ensanche, como ya hemos expresado otras veces: el defecto de la *monotonía*: pues allí solo se ven manzanas más o menos regulares en su capacidad, pero en la forma vienen a ser casi simétricas y por lo tanto como hay falta en su distribución de monumentos públicos, todos los cruces de las calles o puntos visuales se ven casi iguales y se confunden, causando ese cansancio y ese hastío que no se halla en las grandes poblaciones, donde la visual estratégica y perspectiva artística se estudia con tanto esmero para evitar dicho defecto, como el más difícil de combatir sino se pone en ello esmero”¹⁵⁶.

En consonancia con la lenta *desaparición* de la vieja Barcelona y el efecto de los numerosos obstáculos financieros y políticos, las guías turísticas demoraron la centralidad simbólica del Ensanche. Cuando comenzaban a desvanecerse los primeros obstáculos administrativos, la premura obligaba a algún redactor a dar cuenta de los incipientes progresos, como la *Guía General de Barcelona*, que, en su edición de 1861, incluía un precipitado apéndice final anunciando la inmediata actividad constructiva: “Se están edificando varias casas en el terreno de las afueras de esta capital según el plano aprobado del Sr. Cerdá. Se cree que antes de llegar al invierno se abrirán nuevos cimientos para varios edificios que se están proyectando”¹⁵⁷.

La breve reseña inauguraba un largo silencio que no se truncó hasta la edición de 1884 de *Barcelona en la mano*, donde aparecía la primera descripción pormenorizada

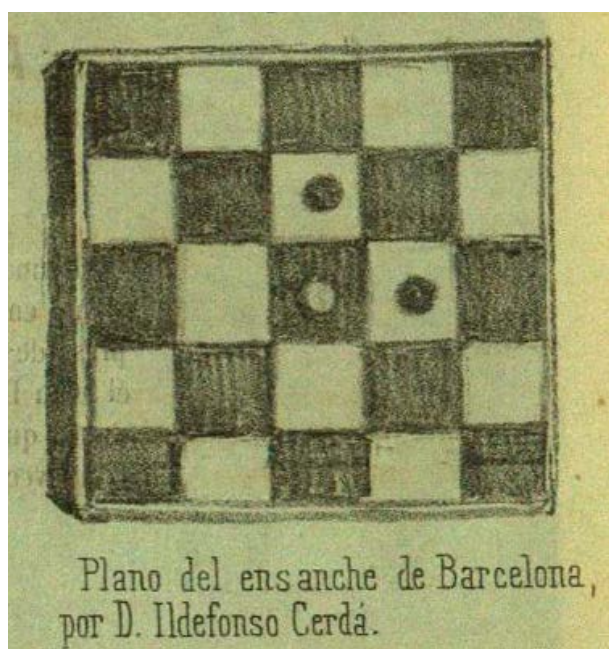


Fig. 2 Ilustración satírica del plano del Eixample. *El pájaro verde*. Año 1, núm. 6, 1860.

Fig. 3 Caricatura de Ildefonso Cerdà. *Lo Xanguet. Almanach per l'any 1873 y 1874*, I. López, Barcelona, s. d.

¹⁵⁶ *La Vanguardia*. Barcelona, 9 de marzo de 1887.

¹⁵⁷ Matas, J. /Saurí, M. (1861). “Apéndice”. La Real Orden del 9 de junio de 1859 aprobaba oficialmente la propuesta de Ildefonso Cerdà.

del barrio, con un registro de las construcciones y la defensa del ingeniero, de quien se valoraba el hecho de que no vacilase”...ni un momento en sacrificar la visualidad a la higiene”¹⁵⁸. Había sido preciso que transcurrieran más de veinte años para que llegara el primer reconocimiento público del barrio y la posibilidad de exhibir “...la grandiosidad de la nueva Barcelona, cuya importancia aumenta de día en día”¹⁵⁹. Ya no parecía posible quedar al margen y, en consecuencia, las guías se afiliaban al estado de encantamiento que provocaba el acelerado ritmo constructivo:

“Vastísimo es el plan del Ensanche y aun cuando su adopción data de bien pocos años, asombra el incremento que han tomado las edificaciones. Como por arte de magia surgen por todas partes magníficas casas y edificios de todas clases en los cuales corren parejas la solidez y el buen gusto (...) Estas construcciones se llevan a cabo simultáneamente en diversos puntos del Ensanche, con una actividad tan pasmosa, que los espacios que años atrás eran campos de cultivo contienen hoy populosas barriadas, llenas de magníficos edificios cómodos e higiénicos”¹⁶⁰.

“No hay en Europa ciudad cuyo Ensanche haya adquirido proporciones tan asombrosas como el de Barcelona, con relación a los pocos años en que se ha construido. Parece que ha brotado otra ciudad, que lleva el camino de quintuplicar las dimensiones de la antigua, y es tan diferente que ofrece al viajero un gran atractivo el comparar una con otra (...) Se efectúan las construcciones con tal rapidez, que aunque



Fig. 4 Paseo de Gracia.
Barcelona. *Guía
Diamante*, 1896.

¹⁵⁸ Roca, J. (1884). *Op. Cit.*; p. 51.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ Roca, J. (1884). *Op. Cit.*; pp. 47-51.

dentro de un radio extensísimo, de día en día se echan de ver los progresos y como surgen por donde quiera de los terrenos desnudos, casas y palacios, calles y barrios. En estas construcciones generalmente se atiende a la higiene con la preferencia debida y se tiene muy en cuenta la necesidad de sol y aire...”¹⁶¹ (Figs. 4-5).

La celeridad constructiva del Ensanche era el valor que exhibían las publicaciones turísticas, siguiendo un camino paralelo al que emprendían los primeros álbumes fotográficos que documentaban el inicio de la expansión. Aunque los repertorios fotográficos de la ciudad habían comenzado a editarse hacia la década de 1850, no fue hasta veinte años después cuando salieron a la luz las primeras imágenes de la nueva metrópolis, como las del *Álbum Fotográfico de los Monumentos y l Edificios más notables que existen en Barcelona*, (1872), de Francisco Javier Álvarez, y las de *Bellezas de Barcelona* (1874), del fotógrafo Joan Martí y el encuadernador Pedro Vives. En ambos casos, la ciudad moderna era sólo una posibilidad, un horizonte de expectativas que se contraponía a los escenarios más emblemáticos de la antigua urbe. La apuesta era mucho más intensa en *Bellezas de Barcelona*, un producto de mayor ambición comercial, que se adaptó al formato reducido y que se vendía protegido con una funda para que los turistas lo llevaran consigo en sus paseos callejeros:

“Los señores Vives y Martí han publicado al mismo tiempo álbumes pequeños, en forma de cartera de bolsillo, que contienen el mismo número de fotografías que



Fig. 5 Rambla de Cataluña. *Barcelona. Guía Diamante*, 1896.

¹⁶¹ García del Real, L. (1904). “El Ensanche. La derecha”. *Op. Cit.*; p.108 y sg.



Fig. 6 Joan Martí.
Vista de Barcelona.
*Bellezas de
Barcelona*, 1874.

los grandes (...) en las BELLEZAS DE BARCELONA se encontrará lo mejor que encierra la ciudad a las personas que no puedan visitar la capital, para contemplarlas o estudiarlas ocularmente, y asimismo útil, por dar una idea cabal al viajero de lo más notable que encierra Barcelona, sirviéndole de guía segura cuando visite sus monumentos”¹⁶².

La colección proponía un “recorrido ordenado por la ciudad”, siguiendo una secuencia gráfica “coherente, acabada y completa, con un guión perfectamente establecido”¹⁶³, que incrementaba la tensión dialéctica entre lo viejo y lo nuevo:

“Algunas de las *espresadas* fotografías ofrecerán dentro de algún tiempo mayor interés por haber desaparecido lo que reproducen, como las del Jardín del General y del Paseo de San Juan y otras por haber sufrido transformación, como dentro de algunos años acontecerá con la calle de Cortes. El precio del álbum Bellezas de Barcelona es a razón de una peseta por fotografía, incluso el coste de la encuadernación”¹⁶⁴.

Aunque los edificios públicos y religiosos asumían el protagonismo, Martí incluyó las primeras visiones de un Ensanche que comparecía de manera precipitada. La del álbum es una ciudad en construcción, con las principales vías sin urbanizar –como

¹⁶² *Diario de Barcelona*, 30 julio 1874, p.7034-7035 y 1 agosto 1874, p.7111; 2 agosto 1874, p.7147; citado en Torrella, R. *Op. Cit.*; p. 22.

¹⁶³ García Espuche, A. (1995). “Imatges i imatge de Barcelona: una síntesi i tres epílegs”. *Retrat de Barcelona*. *Op. Cit.*; p. 48.

¹⁶⁴ *Diario de Barcelona*, 6 junio 1874, p. 5201; citado en Torrella, Rafel. “Joan Martí, fotògraf de Belleses”. *Joan Martí, fotògraf. Belleses del XIX*. Barcelona: Arxiu Fotogràfic de Barcelona-Institut de Cultura, 2008-2009; pp. 18-19.



Fig. 7 Joan Martí. Perspectiva del Paseo de Gracia. *Bellezas de Barcelona*, 1874.

el paseo de Gracia y la Gran Vía- y sus equipamientos sin terminar -como el asilo de las Hermanitas de los Pobres o la Estación del Norte-. La numerosos vacíos urbanos que aparecen en las fotografías tienen su equivalencia en el silencio de unas guías que seguían reproduciendo las escenas pintorescas de la vieja ciudad de los álbumes gráficos de principios de siglo (Figs. 6-7).

La exposición internacional de 1888 incrementó la visibilidad internacional de esta ciudad de provincias que buscaba un lugar en la jerarquía de las grandes urbes occidentales. Además del recinto expositivo y del Parque de la Ciudadela, las guías destacaban el Paseo de Mar, la Rambla, el paseo y el monumento dedicado a Colón, el edificio de la Universidad, los Mercados de San Antonio, del Borne y la Concepción y el flamante Hotel Internacional, aunque sin mención alguna a su arquitecto, Lluís Domènech i Montaner¹⁶⁵ (Figs. 8-9). La precaria presencia del Ensanche no podía satisfacer las grandes perspectivas globales y las imágenes de la nueva ciudad se reducían a una serie de fragmentos dispersos de frágil fotogenia¹⁶⁶.

Las guías turísticas que se editaron en aquella época habían jurado fidelidad al proyecto de expansión para equiparar la ciudad con las grandes metrópolis europeas. En el largo camino hacia la gran capital burguesa, París aparecía como el lugar en el que se reflejaban los principales emplazamientos barceloneses: en su guía cicerone de 1887, Josep Coroleu fijaba los términos de una impostada comparación, cuando describía la Plaza Real como el “punto de reunión de nodrizas, desocupados y

¹⁶⁵ Martí de Solá, M. *Op. Cit.*; pp. 48-49.

¹⁶⁶ García Espuche, A. (1995). *Op. Cit.*; p. 51.

Fig. 8 Desplegable del Hotel Internacional. *Barcelona y su provincia. Guía-Itinerario descriptiva, Estadística y Pintoresca*, 1888.



ancianos afanosos de tomar el sol, tiene algunos puntos de semejanza con la Plaza del Palais Royal de París”¹⁶⁷. En un tono similar, se refería a la Rambla como “la vía más típica, más bulliciosa, más pintoresca de Barcelona. En esto y en la abundancia y variedad de los cafés, hoteles y tiendas de lujo, se parece a los *boulevares* parisienses, sólo que aquí el paseo central está reservado al público pedestre, en tanto que por los laterales circulan los coches, los tranvías y los carros, cuyo tumulto no cesa un momento de día ni de noche”¹⁶⁸. Y concluía, anunciando al lector que la Ronda de Sant Antoni era “el Faubourg Saint-Antoine de Barcelona, el centro del barrio de los obreros. Hay en ella algunas *squares*, excelentes cafés y cervecerías y está arbolada como todas las del Ensanche”¹⁶⁹.

A pesar de estas comparaciones, la nueva Barcelona carecía de una fisonomía singular capaz de competir con las principales metrópolis europeas. Por esta razón, los recursos que empleaban los redactores -tan pintorescos como imaginativos- sólo podían fabular extraños paralelismos:

“La ciudad moderna tiene semejanza con todas las grandes capitales de Europa; la Rambla del centro, con sus cafés y restaurants, kioscos, movimiento, y en algún otro detalle, recuerda los Boulevares de París; el paseo de Gracia tiene semejanza con los Campos Elíseos; la Gran-vía y el resto del Ensanche algo tienen de Hayde-Parck (*sic*) de Londres; el Parque -cuando crezca- semejará al de Bruselas; los floricultores recuerdan a Gante; hay algo de Liverpool y de Manchester en los alrededores del muelle y en los barrios industriales; hasta el Edén-Concert y las nuevas empresas de carruajes

¹⁶⁷ Coroleu, J. *Op. Cit.*; p. 69.

¹⁶⁸ Coroleu, J. *Op. Cit.*; p. 70.

¹⁶⁹ Coroleu, J. *Op. Cit.*; p. 73.

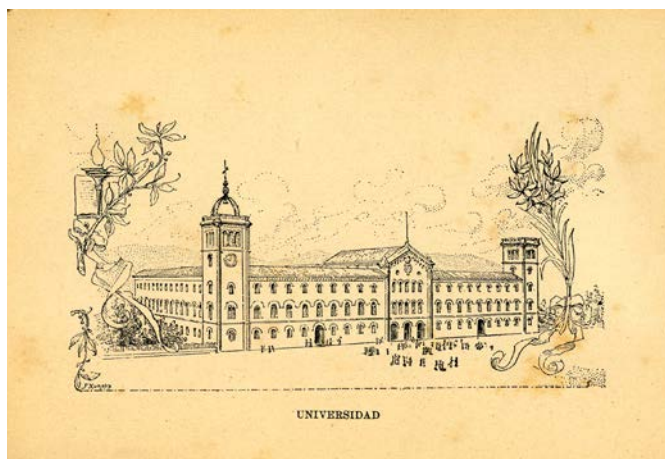


Fig. 9 Edificio de la Universidad. *Guía y plano de Barcelona y su ensanche: con indicaciones sobre la reforma, contiene además las calles y plazas de los pueblos del llano, 1895.*

públicos viene a demostrar que, sin haber dejado Barcelona de ser la representación del pueblo catalán, va tomando un gran carácter de ciudad cosmopolita...”¹⁷⁰.

“¿Quién puede decir donde se detendrá esta marcha progresiva? Los embellecimientos de la ciudad, su prodigioso crecimiento, comparable solamente al de las grandes ciudades del *Far West* americano (...) la convertirán pronto en la ciudad más rica y más poblada de España como la colocarán en el rango de las primeras ciudades marítimas del mundo”¹⁷¹

“Salvando las distancias, las ampliaciones de Londres, París, Viena y otras capitales son poca cosa comparadas al “Ensanche”, esta grandiosa creación de nuevos barrios, admirablemente abiertos y construidos, atravesados por paseos magníficos y que ha sextuplicado el antiguo perímetro de la antigua Barcelona”¹⁷² (Fig. 10).

Más allá de los esfuerzos para superar la carencia de identidad simbólica, el Ensanche estaba predestinado a ser el escenario de las aspiraciones de las clases dominantes, el “*summum* de la tarea urbanística de las nuevas generaciones de la burguesía (...) el símbolo de su afán “de exteriorización clasista”, la ambientación privilegiada que garantizaría su visibilidad pública¹⁷³. La atribución no era nueva; de hecho, había sido prevista en las entrañas de la ciudad antigua por la menestralía y

¹⁷⁰ Valero de Tornos, J. (1888). *Op. Cit.*; p. 40.

¹⁷¹ Spoll, Édouard-Accoyer. “Avant-propos. Coup d’œil sur l’Histoire de Barcelone, envisagée au double point de vue de sa situation géographique et de sa vie politique”. *Barcelone et l’Exposition Universelle de 1888*. Barcelona: imprimerie de Louis Tasso, 1888; p. 15. E.A. Spoll era el pseudónimo que empleaba Émile Leprieux, un autor de novelas, ensayos políticos e históricos, traductor y editor de revistas políticas.

¹⁷² Spoll, E.-A. “Transformation de Barcelone. Périmètre et population de la ville, Il y a un quart de siècle. Agrandissement de la cité. Surface et population de “l’Ensanche” et de la ville actuelle. Grands travaux exécutés, projetés ou en cours d’exécution”. *Op. Cit.*; p. 47-49.

¹⁷³ Sobre la emergencia de la burguesía local a partir de 1868, ver: Jutglar, Antoni. *Historia crítica de la burguesía en Catalunya*. Barcelona: Anthropos, 1984; pp. 215-216.

una pequeña burguesía industrial y comercial que, como Coroleu, depositaron sus ingresos y sus esperanzas en la futura expansión urbana:

“Yo me he ido enterando de todo el desenvolvimiento que ha tenido esta idea en la opinión, y como tengo la íntima seguridad de que ésta acabará por imponer la necesaria reforma, dedico mis ahorros a comprar terrenos en el Paseo de Gracia (...) nuestros hijos venderán a palmos el terreno que hoy compramos nosotros a mojadas”¹⁷⁴.

La definición de la primera escenografía burguesa (1860-1890) se concentró en el sector que conocemos como *Quadrat d'Or*, delimitado por el paseo de Gracia, el paseo de San Juan, la Gran Vía y las calles Diputación, Consejo de Ciento y Aragón¹⁷⁵. Las dimensiones de los solares y la holgura de las nuevas construcciones aseguraban los valores racionales e higienistas. Pero, más allá de su grado de penetración, había llegado el momento de conciliarlos con las ansias de representatividad de una sociedad que apenas encontraba razones para establecerse en la incierta ciudad. Un año antes de la exposición, la guía de Coroleu presentaba un registro sistemático del paisaje existente, en el que detallaba las dimensiones de cada rincón, calle y plaza, con una visión, prácticamente fotográfica, del estado de la ciudad en el momento de la redacción. Aunque se veía obligado a reconocer la incómoda presencia de la Plaza de Cataluña -“...volvemos a entrar en la mal llamada Plaza de Cataluña, extensísimo espacio irregular cuyos lados ostentan suntuosos edificios que hacen más apetecible su pronta y definitiva urbanización”¹⁷⁶-, lo cierto es que la suya es una ciudad que vislumbra la luz al final del túnel, a pesar de que exhiba sus avenidas sin terminar, como la Gran Vía, la Rambla de Catalunya o el Paseo de Gracia:

“En este paseo y en sus calles adyacentes se ha desplegado en la edificación una fastuosidad que se ha ido haciendo contagiosa. Los extranjeros que han tenido ocasión

Fig. 10
Comparativa entre
la superficie de
Barcelona y la
de París, Berlín y
Londres. *Douze
jours à Barcelone.*
Guide Illustré, 1908.



¹⁷⁴ Coroleu, J. *Op. Cit.*; p. 297. Jutglar atribuye a la menestralía gran parte de la responsabilidad en la transformación y modernización de las estructuras sociales y económicas de la ciudad; en *Op. Cit.*, p. 216.

¹⁷⁵ García Espuche, Albert. *El quadrat d'Or: Centre de la Barcelona Modernista: la formació d'un espai urbà privilegiat*. Barcelona: Lunwerg Editores; Olimpíada Cultural, 1990.

¹⁷⁶ Coroleu, J. *Op. Cit.*; p. 72. Las obras de urbanización de la plaza se iniciaron en el año 1902.

de conocer las viviendas particulares del Ensanche, confiesan que en efecto sería difícil encontrar en otra población unos pisos de alquiler más cómodos y lujosos”¹⁷⁷.

En las guías turísticas, la nueva arquitectura residencial se presentaba con una clara vocación *moderna* aunque difícilmente *modernista*, una imagen sin más contenido que el de la iconografía del consumo urbano. En las publicaciones editadas a finales de siglo, reconocemos la vocación simbólica de esta arquitectura pero nada sabemos de la actitud crítica hacia el pasado ni de los esfuerzos por desestabilizar los estilos históricos de los principales arquitectos de la época¹⁷⁸. En aquel tiempo de búsqueda, de contaminación e indefinición estilística, el Ensanche aparecía como el retrato impreciso de la transición hacia la modernidad, la proyección de las aspiraciones de la sociedad burguesa¹⁷⁹. Las críticas a la uniformidad de la trama no tardaron en recalar en las guías de principios del siglo XX. En *Barcelona histórica antigua y moderna* (1905), el librero e impresor Isidro Torres Oriol hacía balance de resultados, recogía los ataques contra el proyecto y denunciaba la corrupción de las aspiraciones iniciales. Hoy día sería impensable encontrar una sola publicación turística con una visión equivalente a la de esta guía:

“A pesar de su magnificencia, de las hermosas perspectivas que presentan sus anchas calles y paseos, y de lo mucho que lucen en estas condiciones las fachadas de los edificios, de positivo mérito artístico gran número de ellas, no han faltado detractores á la imperecedera obra de Cerdá. (...) Táchanla de excesivamente simétrica por cruzarse en sentido perpendicular casi todas sus calles y ser éstas demasiado anchas. Pero olvidan que precisamente ambas circunstancias y la dirección general del trazado permiten que sólo así todas las manzanas tengan igual orientación, con beneficio notorio para la salubridad e higiene de la Ciudad. Y no obstante la importancia de este punto capital del proyecto, ha sufrido sensibles mutilaciones en su realización. (...) No se han construido ninguno de los variados parques y jardines que figuran en el primitivo plano, y sus terrenos se han entregado a la edificación. (...) El Paseo de Gracia, cuyas casas debían todas tener el jardín delante, con lo cual habría resultado un paseo elegantísimo digno de Barcelona, mejor que los de Recoletos y la Castellana de Madrid, y tal vez no superado en ningún otro lugar de Europa, ha quedado reducido a una calle como las demás, pero más ancha. (...) La

¹⁷⁷ Coroleu, J. *Op. Cit.*; p. 75.

¹⁷⁸ Domènech i Montaner, Lluís. “En busca de una arquitectura nacional”. *La Renaixensa*. Año VIII, vol. 1. Barcelona, 28 de febrero de 1878; pp. 149-160. Para el desarrollo del eclecticismo crítico en el pensamiento de Elies Rogent y su repercusión en el contexto de la arquitectura catalana, ver Hereu, P. *Vers una arquitectura nacional*. Barcelona: Edicions UPC, 1987.

¹⁷⁹ “En el momento en que el vértigo de fin de siglo se convierte en modernismo, y aquello que era investigación se convierte en estilo, se dan las condiciones de su asimilación y, por tanto, de su agotamiento como discurso crítico”; en Solà-Morales, Ignasi de. *Arquitectura Modernista. Fi de segle a Barcelona*. Barcelona: Gustavo Gili, 1992; p. 213.

calle de Aragón es más estrecha de lo que debía ser y con la famosa zanja resulta de molesto tránsito. (...) Los espacios libres en el interior de las manzanas, han sufrido varias reducciones, y en muchas de ellas no queda ya espacio para jardines. (...) ¡Bien conocía el insigne ingeniero, la fuerza, la voracidad de la especulación y del mercantilismo! De no haber sido por el infranqueable dique de la anchura de las calles y visto lo ocurrido con los parques y jardines cabe presumir que el Ensanche hubiera acabado por ser una continuación del casco antiguo. Hoy gracias a esto, es hermoso, magnífico, pero lo hubiera sido mucho más”¹⁸⁰ (Fig. 11).

A pesar de lo pudo haber sido y no fue, de las reticencias de las élites a ocupar los aislados edificios entre desolados solares y de los obstáculos administrativos que impedían culminar las distintas fases constructivas, el Ensanche comenzaba a ganar protagonismo en el mercado turístico. Torres empleaba el término “modern styl” pero sólo para describir los edificios de la avenida del Tibidabo que se iba “poblando de elegantes, artísticos y suntuosos edificios, en los cuales los arquitectos barceloneses

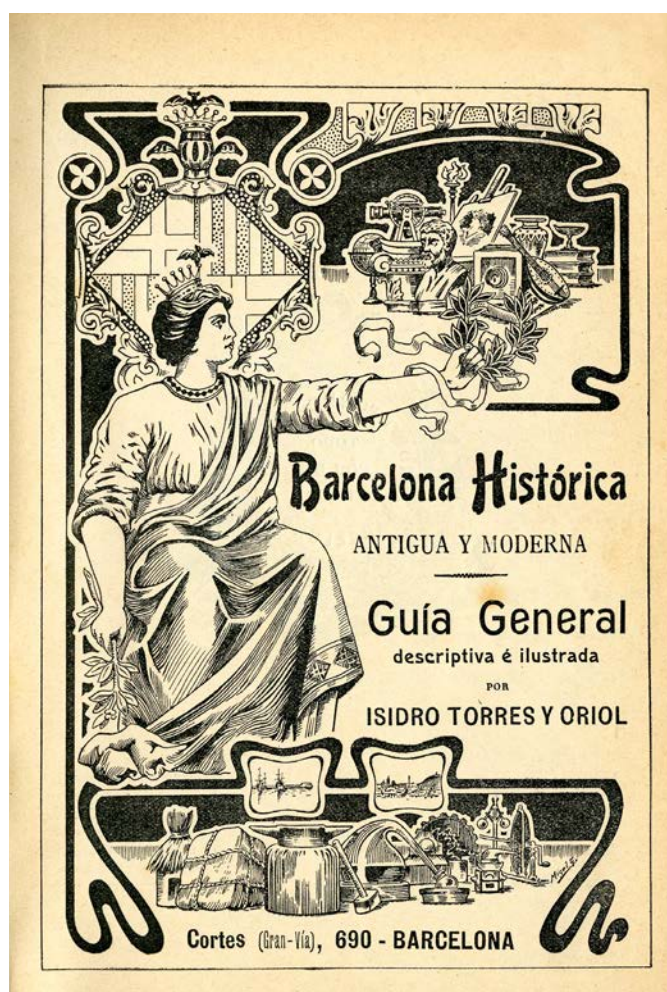
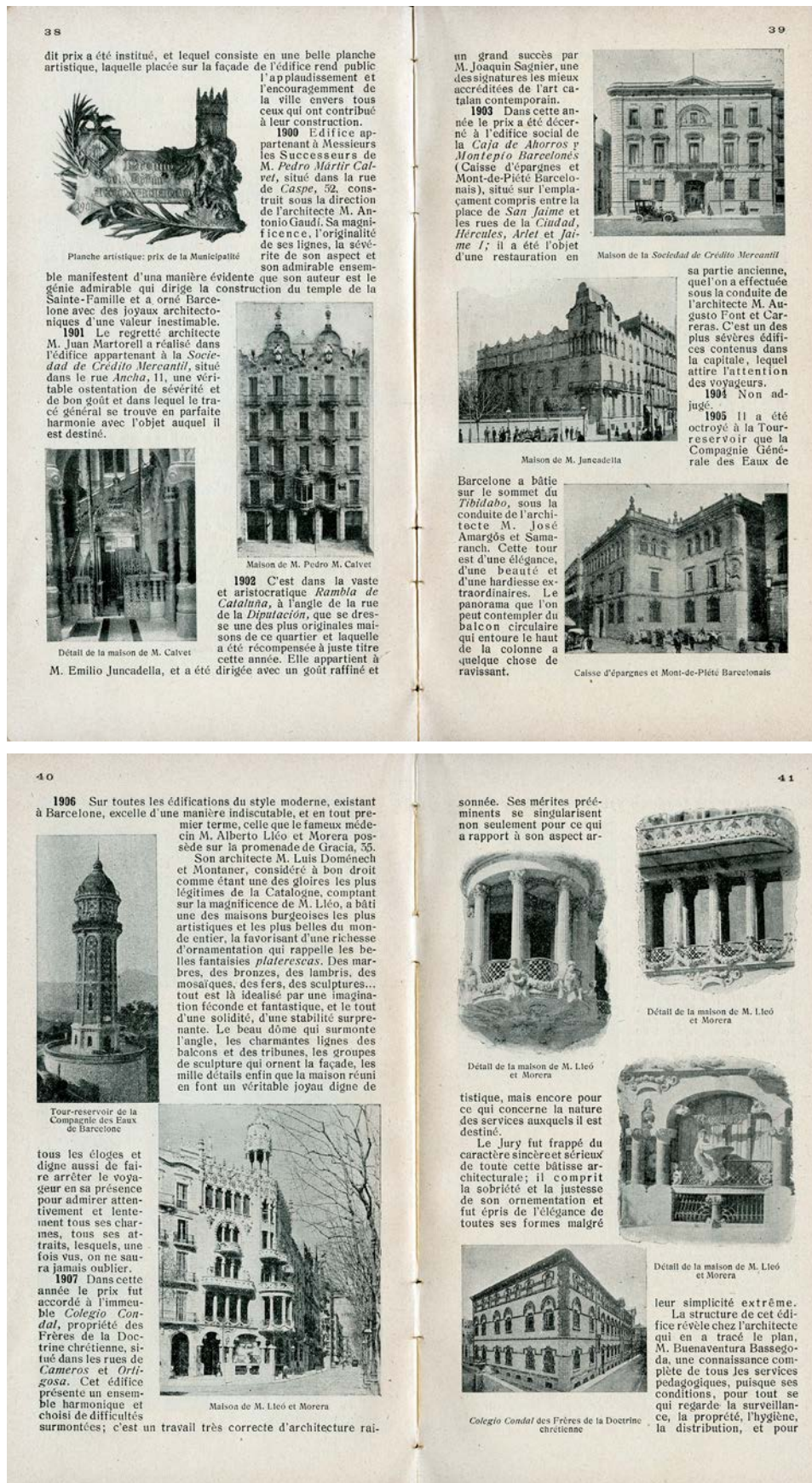


Fig. 11 *Barcelona histórica antigua y moderna*, 1907.

¹⁸⁰ Torres, I. *Op. Cit.*; p. 66.



Figs. 12-13
"Arquitectura moderna de Barcelona". Douze Jours à Barcelonne. Guide Illustrée, 1908.



Fig. 14 Fotografía de la casa Batlló como sede de la empresa Pathé-Frères. *Select Guide*, 1910-1911.

dan una muestra vigorosa de su buen gusto y de su fantasía en el *modern styl*¹⁸¹. Un lugar aparte merecían los casos más excepcionales de la arquitectura moderna de la época, “las fachadas de tres magníficas casas de gusto modernista, obras de los arquitectos señores Domenech y Muntaner (*sic*), Puig y Cadafalch y Gaudí, que constituyen uno de los más hermosos adornos del citado paseo, haciendo detener a los transeúntes para contemplar su originalísimo estilo...”¹⁸².

Más allá de la aparición esporádica del término, la arquitectura modernista aparecía en las guías como un ornato de la imprecisa imagen del Ensanche. Había alguna excepción, como en el caso de *Douze Jours à Barcelonne* (1908), la guía de Carlos Ossorio Gallardo (1864-1921). El periodista incluía una descripción de las principales edificaciones residenciales y dedicaba especial atención a las que habían ganado el Concurso Anual que convocaba el Ayuntamiento, valorando la complicidad entre los arquitectos, los propietarios y el gobierno municipal a la hora de modernizar la ciudad:

“El aspecto monumental y artístico que Barcelona ofrece a sus visitantes está a la altura de las más importantes capitales extranjeras, e incluso las supera, por lo que respecta al esplendor, el buen gusto y la originalidad de un gran número de sus edificios. En efecto, los arquitectos, presentando el impulso de sus originales proyectos,

¹⁸¹ Torres, I. *Op. Cit.*; p. 96.

¹⁸² Torres, I. *Op. Cit.*; p. 53.



Fig. 15 "Barcelona. Paseo de Gracia (casa esquina Provenza)". *Barcelona, Anuario ilustrado. Guía de la ciudad*, 1925.

los opulentos propietarios, siempre dispuestos a promoverlos económicamente, y el Ayuntamiento, ofreciendo anualmente unos premios a los edificios que sobrepasan en mérito a todos los que se han construido en un año, contribuyen a dar a la ciudad la apariencia de arte y riqueza que se puede admirar”¹⁸³.

De entre todas las edificaciones, la casa Lleó Morera del Paseo de Gracia, de Domènech i Montaner (1902-1906), era el ejemplo más relevante del “estilo moderno”. Ossorio la describía como “una de las casas burguesas más artísticas y más bellas del mundo entero, favoreciéndola con una riqueza ornamental que recuerda a las bellas fantasías *platerescas*. (...) Los mármoles, los bronce, los artesonados, los mosaicos, los hierros, las esculturas... todo se encuentra allí idealizado por una imaginación fecunda y fantástica, y todo con una solidez y una estabilidad sorprendente”¹⁸⁴. El periodista completaba el recorrido con las casas Amatller (1898-1900), de Puig i Cadafalch, y Batlló, de Gaudí (1904-1906), para incidir en la “rivalidad ornamental que parece haber precedido a la erección de todas las casas circunscritas a la parte del paseo que conduce desde la calle *Consejo de Ciento*, hasta la de Aragón, lo cual ha dado motivo para que el espíritu popular haya calificado a esta *manzana* (isla) de casas como la *manzana de la discordia* (*pomme de discorde*)”¹⁸⁵ (Figs. 12-13).

¹⁸³ Ossorio Gallardo, Carlos. *Douze Jours à Barcelonne. Guide Illustrée*. Barcelona: Editorial Ibero Americana-La Neotipia, 1908; pp. 37-42.

¹⁸⁴ Ossorio, C. *Op. Cit.*; pp. 40-41.

¹⁸⁵ Ossorio, C. *Op. Cit.*; pp. 168-169.

Mientras la mayor parte de guías turísticas obviaba la existencia de la casa Macaya (1901) y del palau del Baró de Quadras (1904-1906), ambas realizadas por Puig i Cadafalch pero desplazadas del eje central del Paseo de Gracia, Ossorio las incluía en su catálogo porque caracterizaban “el desarrollo arquitectónico barcelonés contemporáneo”¹⁸⁶. Pero, extrañamente, olvidaba la casa Terrades (1905) del mismo arquitecto, destinada a un largo ostracismo hasta bien entrada la década de los años treinta. De todas formas, el periodista marcaba las distancias con el resto de publicaciones turísticas, al incorporar una fotografía y un comentario de la casa Trinxet (1902-1904), “una de las casas de construcción modernista de las más bellas de la capital”¹⁸⁷, así como un itinerario específico hasta Sitges, “la *Meca del modernismo*, (...) verdadero centro de artistas...”¹⁸⁸, para visitar el Cau Ferrat. Junto a una arquitectura, que no siempre encontraba el debido reconocimiento, la modernidad se consumaba con las imágenes de las estaciones, de los establecimientos comerciales, los hoteles y espacios de ocio. Ossorio cantaba las excelencias de los almacenes “El Siglo” (Fig. 16), del Hotel Gran Colón y del Grand Hotel–Restaurant de España, destacando sus innovaciones tecnológicas, el carácter cosmopolita y

“la abundancia y la buena calidad de los recursos artísticos adoptados, la ponderación y la inteligencia con las cuales se combinan la severidad y la delicadeza; aquello que es encantador y agradable con aquello que es simplemente útil; el feliz espíritu que preside la elección de los materiales: la agradable armonía de los colores, la buena disposición de las líneas, la elegancia de las formas y la belleza del conjunto desprovisto de efectos rebuscados y sin exageraciones ni violencias”¹⁸⁹.

Un tratamiento parecido recibían otros establecimientos, como la Maison Dorée¹⁹⁰ o el Café-Bar Torino que, con su “decoración artística, original y grandiosa...”¹⁹¹, se presentaba como lugar en el “que se alían hábilmente la especulación comercial y el esplendor del arte”, la máxima realización de la perfección y el progreso que, finalmente, parecía haber alcanzado la incierta ciudad.

¹⁸⁶ Ossorio, C. *Op. Cit.*; p. 156.

¹⁸⁷ Ossorio, C. *Op. Cit.*; p. 195.

¹⁸⁸ Ossorio, C. *Op. Cit.*; pp. 293-295.

¹⁸⁹ Ossorio, C. *Op. Cit.*; pp. 261-262.

¹⁹⁰ Ossorio, C. *Op. Cit.*; p. 143.

¹⁹¹ Ossorio, C. *Op. Cit.*; pp. 166-167.

254



Grands magasins de El Siglo. — Cour

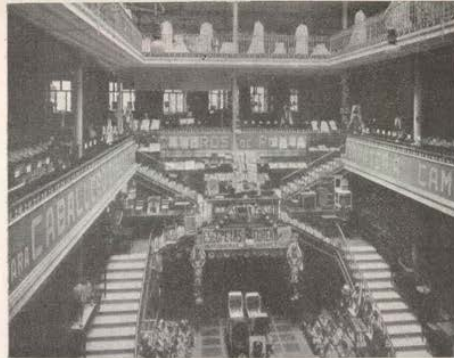
service de la maison. La distribution du local, le confort qui s'y fait remarquer, l'admirable organisation de ses services, la somptuosité et le bon goût qui règne dans tous ses détails, font de *El Siglo* un véritable modèle d'établissements, dans son genre, il est à observer que les millions d'objets que l'on y débite ou que l'on y confectionne ne portent point, comme d'ailleurs on pourrait croire, la marque de vulgarité qui caractérise en général les provenances des bazars, mais au contraire, tout est dans *El Siglo* beau, artistique, exquis et portant un cachet d'élégance incomparable et de distinction la plus raffinée.

L'admirable organisation de toutes les sections de *El Siglo*, pour ce qui regarde son aspect interne, se base sur un système vraiment socialiste et équitable, qui règle les rapports que MM. Conde, Puerto y Comp.^a, propriétaires de ces magasins, entretiennent avec le nombreux personnel, très choisi et très cultivé, à leurs ordres, lequel, à la fin de chaque année reçoit de larges récompenses en argent, à titre de participation dans les bénéfices obtenus par chacune des différentes sections. Cela a produit un sentiment fort intense de fraternité sincère, qui tourne au bénéfice des patrons et des employés et même du



Grands magasins de El Siglo. — Section de chapellerie

255



Grands magasins de El Siglo. — Cour centrale

public, qui est sollicité avec empressement et est accueilli avec grande politesse par les employés, parmi lesquels figurent de très belles demoiselles.

Les différents rayons: de marroquinerie, d'articles de voyage, d'articles de toilette, de parfumerie, de lingerie, de chapellerie, de chaussures, de bonneterie, de vêtements d'homme, de mercerie, de tapisserie, de meubles, de cristallerie, de faïence, de porcelaine, de jouets, de bijouterie, d'horlogerie, de photographie, de peinture, de bronzes d'art, d'articles pour cadeaux et pour étrennes, de fournitures de bureau, etc., etc., et sur toutes les sections dont se compose cet établissement, excelle la section destinée à la confection d'effets pour dames, installée au deuxième étage, où l'élément féminin peut admirer continuellement une exposition toujours renouvelée de modèles signés des couturières les plus en vogue et les plus habiles de Londres, Paris et Vienne.

Les ventes réalisées quotidiennement par *El Siglo* sont en quantité si énorme que les nombreuses voitures destinées à la distribution de marchandises à domicile en ville n'étant plus suffisantes on a été obligé d'établir un nouveau



Grands magasins de El Siglo. — Automobile pour le transport de marchandises.

Fig. 16 Páginas dedicadas a los Grandes Almacenes "El Siglo". Douze Jours à Barcelonne. Guide Illustrée, 1908.



Fig. 1 Habitantes del Barrio de Pekín a principios del siglo XX.

La ciudad enmascarada: retrato en sepia de los barceloneses

“Los hijos de la ciudad y de la actual generación, mal podían imaginarse que la Barcelona cosmopolita de su tiempo tuvo, en otras épocas, una fisonomía apacible, familiar, dominada por costumbres morigeradas, sencillas e inocentes, y que, en realidad, consistía en una vasta familia, entre cuyos individuos reinaban el afecto y la franqueza, y que tal vez poseían algunas virtudes más que nosotros”.

Manuel Vallvé, *Barcelona: obra ilustrada con 206 huecograbados*, 1929.

Como compendio de instrucciones y prescripciones acerca de un lugar, la guía representa una forma de *estar en el mundo*, de percibirlo y comprenderlo. Con ella en la mano, el viajero aprende a identificar jerarquías, a manejarse en las complejas redes de circulación, a admirar la metrópolis espectacular y a prevenir posibles peligros, aunque nadie le predisponga a escuchar el sordo silencio de los barrios en los que transcurre la vida de la gran mayoría. Estamos ante una escritura que instaure fronteras y éstas no son únicamente las geográficas o administrativas sino también las que vienen impuestas por las palabras que nombran los espacios, por su significado y su relevancia, su exceso o su ausencia, y por las imágenes que muestran sólo una parte de la ciudad. Por eso, más allá de su intención moral y educativa, de su forma de clasificar y organizar los territorios y de sus gradaciones selectivas, es preciso atravesar los confines del discurso para llegar hasta lo que la guía calla y oculta de cada lugar.

Siempre hay una ciudad que no está escrita o que, simplemente, desaparece. Un lugar, abandonado en los márgenes de las páginas, oculto en su callada exclusión, y cuyo territorio, frágil y desaprensivo, no merece ser recorrido ni fotografiado, porque evade cualquier normativa o carece de interés turístico y comercial. La marginalidad de los barrios proletarios, los insoportables niveles de densidad y la elevada mortalidad en las ciudades europeas del siglo XIX, son la implacable respuesta a esta omisión. A pesar de que la literatura y la prensa, los informes médicos, las proclamas del reformismo e incluso las primeras fotografías callejeras rescataran a la *otra* ciudad de la ceguera impuesta, raramente la encontramos en las páginas de unas publicaciones invalidadas para nombrar lo innombrable y describir lo indescriptible. Porque las guías urbanas olvidaron la ciudad sufrida y la existencia de quienes malvivían en los barrios que crecían sin medida ni control; y olvidaron también la Barcelona que

se desparramaba en el llano, oculta bajo la impostura del pintoresquismo popular y de una vida que desaparecía sin dejar rastro, llevándose con ella los rincones más familiares y las viejas formas de sociabilidad.

La transformación del paisaje cotidiano anunciaba la llegada de una ciudad inquietante, hostil e impenetrable, una incógnita que nunca sería despejada del todo. Las guías también reflejan los temores y la perplejidad de la sociedad frente una realidad inédita que obligaba a replantear todos los códigos conocidos. Era preciso dotar de sentido a cada espacio y grupo humano para ofrecerlos a la curiosa mirada del forastero y a la indiferencia del respetable ciudadano. De algún modo, la ciudad indómita podía parecer habitable, democrática, abarcable y ordenada; un lugar sin rincones residuales y con un sujeto colectivo convertido en objeto de observación, en consonancia con la despersonalización y cosificación de la gente que vivía en la metrópolis industrial:

“Al llegar a la época industrial, la ciudad representada se despersonaliza, sufre una suerte de transformación en la que sólo es comprendida como espacio habitado a partir de los signos abstractos de una actividad industrial, como el humo de las chimeneas de las fábricas o las actividades portuarias reducidas a movimientos de vehículos, a las líneas trazadas por el ferrocarril. Los seres humanos desaparecen y son representados por los artefactos de la industria y de la arquitectura. Quizá deberíamos saber porqué, entender qué significa tal ausencia: bien una distancia que suprime la presencia humana como dato incómodo, demasiado errático y variable, bien la culminación de una distancia conquistada a base de tecnología gráfica y poder de abstracción, que las vistas de ciudades celebran junto a otros artificios de la cultura urbana contemporánea y burguesa”¹⁹².

En las descripciones urbanas, la despersonalización de la población se consumaba mediante una serie de estrategias *reductivas*, como el uso de una terminología generalista, la cuantificación y distribución humana en las estadísticas y el simulacro del cuadro de social costumbrista. Las palabras que nombraban a quienes mantenían un contacto más o menos estable con el espacio urbano -los habitantes, residentes, moradores, vecinos, ciudadanos, almas, población y vecindario- acompañaban la representación de una realidad que se medía con los numerosos datos estadísticos y demográficos, como factores para la validación científica del retrato social. Las ediciones de mediados de siglo se afiliaron al universo de la síntesis y la medida, de los ejercicios catastrales y estadísticos, abundando en una imagen del territorio y la gente basada en la precisión numérica¹⁹³. Sólo el afán por alcanzar un cierto estatus científico, explica el lugar

¹⁹² Llorente, Marta. “Nombres de ciudades”; en Llorente, M. (Coord.) *Op. Cit.*; p. 110.

¹⁹³ El primer catastro moderno de Catalunya fue el denominado de Patiño (1715-1716), por José Patiño, el Presidente de la Junta Superior de Gobierno y Justicia del Principado, que promovió la averiguación

prioritario que ocupaban los datos estadísticos, como signo de modernidad y como estrategia para trasladar al lector la visión más concreta e indiscutible de una ciudad:

“Presentamos estos datos, no con ánimo de formular proposiciones generales exactas relativas a este asunto, que sólo pudieran ser tales cuando derivasen de observaciones muy asiduas y extensas, sino más bien como una sencilla muestra de los resultados interesantes en todos sentidos, a que pueden conducir los estudios estadísticos hechos en grande escala, con perseverancia e inteligencia. Y pues todos reconocen cuan falta hace a nuestra patria una buena ciencia estadística, fuera en extremo conducente que todos sus hijos se afanasen por formarla capaz de parearse con las que útilmente poseen otras naciones. Nos lisonjamos con la esperanza de que así lo harán, desde que hemos visto con placer a algunos tomar la iniciativa”¹⁹⁴.

De algún modo, las guías y compilaciones urbanas se convirtieron en las cajas de resonancia del prestigio del que gozaba en la época la ciencia estadística, especialmente a partir de los estudios del economista y político Laureà Figuerola (1816-1904), autor de la *Estadística de Barcelona* (1849)¹⁹⁵. A partir de la base productiva y de la dinámica sociodemográfica y sin discriminar ningún dato que pudiera aportar información de utilidad, Figuerola presentó la primera descripción cuantitativa de la ciudad. El economista fijó los habitantes de la Barcelona de mediados de siglo en 150.619 personas, a las que añadía otros 35.595 individuos, entre transeúntes, sirvientes, militares y religiosos. También elaboró una serie de tablas analíticas en las que cruzaba los distintos grupos de población, según la relación que mantenían con el territorio, su estado civil, la actividad profesional, la clase social o las características de las viviendas, calculando la densidad de las habitaciones y la antigüedad de los edificios,

catastral, imponiendo un gravamen que se mantuvo hasta el siglo siguiente. La estadística se extendió en los países europeos a finales del siglo XVIII: aunque Francia había iniciado el camino en 1699, no fue hasta 1834 cuando creó el servicio de estadística general del Ministerio de Comercio; le siguieron Suecia (1749), Austria (1754), Hungría (1785), Estados Unidos (1787), los Países Bajos (1803) y Suiza (1814). En 1856, el General Narváez, presidente del Consejo de Ministros de Isabel II, firmó el Decreto de creación de la Comisión para la formación de la Estadística General del Reino. El 21 de abril de 1857, la Comisión pasó a denominarse Junta de Estadística, y su primer trabajo consistió en la elaboración del Censo de Población. Un Decreto del 12 de septiembre de 1870 -durante el gobierno provisional del general Serrano-, creó el Instituto Geográfico que, tres años más tarde, el 19 de junio de 1873, pasó a denominarse Instituto Geográfico y Estadístico, asumiendo la recopilación de la información numérica para el Estado. En 1890 las estadísticas pasaron a depender del Ministerio de Fomento.

¹⁹⁴ Pi y Arimón, A.A. “Población de Barcelona”. Cap. VIII. *Op. Cit.*; p. 313.

¹⁹⁵ Figuerola fue uno de los redactores de las Ordenanzas Municipales de 1856. Su *Estadística de Barcelona* -para cuya elaboración tardó dos años- se publicó en 12 entregas diferentes hasta 1851, aunque quedó inconclusa. Es sabida la influencia de esta obra en la *Monografía de la clase obrera de Barcelona* de Ildefons Cerdà (1856) y en las topografías médicas, que también empleaban los datos demográficos para valorar las variables de natalidad y mortalidad; ver: Valls, Miquel/Pujadas, Joana M./ Cabré, Anna. “El matrimoni a la Barcelona industrial. Pautes demogràfiques i socials”. *Barcelona. Quaderns d’Història* núm. 20. *Recurs al passat i modalitats historiogràfiques a Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona-Institut de Cultura-AHCB, 2014; p. 269.

como factores decisivos para la elaboración de las conclusiones de sus análisis¹⁹⁶. Su diagnóstico acerca del bienestar de la población barcelonesa era demoledor. A pesar del crecimiento demográfico, la mortalidad excedía a la natalidad y se ensañaba especialmente en los menores de seis años de las familias más desfavorecidas:

“La angostura de sus calles, la altura de sus edificios, lo diminuto de las viviendas, la espesura de las murallas, el aire viciado de sus talleres, la vida atropellada de sus industriales, lo agitado de las pasiones ciudadanas, las alternativas de lujo y miseria; son causas de muerte que, necesariamente, deben producir tales resultados. Las condiciones higiénicas de Barcelona, a parte las climatológicas, o sea las provenientes de la voluntad humana, conspiran en la actualidad a la extinción de la vida. La arquitectura, en lo que depende de la ciencia, ha proporcionado más luz y ventilación a las habitaciones; pero en lo que depende del cálculo mercantil y disposiciones municipales, tiende hoy día a matar esa personalidad por más que aparezca floreciente”¹⁹⁷.

Debido a su carácter comercial, las guías barcelonesas no ofrecían las conclusiones más cruentas aunque sí combinaban los resultados de las estadísticas con la representación pintoresca de la población, creando una singular cartografía social que, finalmente, sólo enmascaraba la realidad. Esta simplificación comportaba el riesgo de cercenar las diferencias, de ocultar los conflictos y los infinitos matices humanos de una sociedad que, como señala Pilar López “era el resultado de la articulación entre grupos sociales con recursos desiguales, intereses no siempre coincidentes y con prácticas y modos de vida también diferenciados”¹⁹⁸. Sin embargo, detrás de la frialdad y el desafecto de los datos estadísticos, asoma el testimonio revelador de las distribuciones humanas en el espacio: Pi i Arimón incluía hasta nueve tablas estadísticas distintas, extraídas de fuentes diversas, como el Cuerpo municipal del Ayuntamiento, el de Comisarios de Protección y Seguridad, el Gobierno Civil, las parroquias y la Junta del Cementerio. Toda esta información le permitía interpretar las variables demográficas por distritos, así como presentar la distribución por sexo, edad y estado civil o consignar los nacimientos, los matrimonios y las defunciones del periodo 1845-1847. El historiador también añadía los datos del padrón municipal de 1847, en el que los habitantes aparecían divididos en tres grupos de edad: menores

¹⁹⁶ Urteaga, Luis/Nadal, Francesc. “La organización del servicio de estadística del Ayuntamiento de Barcelona (1902-1923)”. *Cent anys d'estadística municipal*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2002; pp. 148-162.

¹⁹⁷ Figuerola, Laureano. *Estadística de Barcelona en 1849*. Barcelona: Imprenta y librería Politécnica de Tomás Garcés, 1849. Madrid: Instituto de Estudios Fiscales, 1968; pp. 101-103; citado en Fuster Sobrepere, Joan. *Barcelona a la dècada moderada (1843-1854). El projecte industrialista en la construcció de l'estat centralista*. Tesis doctoral. Barcelona: Institut Universitari d'Història Jaume Vicens Vives, Universitat Pompeu Fabra Septiembre de 2004; pp. 222-223.

¹⁹⁸ López Guallar, P. *Op. Cit.*; pp. 86-87.

de 18 años, entre 18 y 25 años y mayores de 25 años. Esta estructura se refería únicamente a la población masculina “de derecho”, que gozaba de una consideración privilegiada frente a otras agrupaciones humanas que no merecían mejor designación que la de “hembras” o “criadas”. El panorama se acompañaba del recuento de los “transeúntes”, los “marinos” y los “militares retirados”, que ocupaban un lugar a parte en el grupo de los individuos pululantes junto al “estado demostrativo de los extranjeros residentes en Barcelona”¹⁹⁹. Toda esta segmentación humana y social confluía en las divisiones municipales (distritos y barrios), militares (cuarteles), judiciales, administrativas, parroquiales, políticas y profesionales, y, especialmente, en la estructura productiva y comercial. En el tiempo en que Barcelona inauguraba la primera línea ferroviaria del Estado, la guía de Saurí y Matas también cedía un lugar especial a las estadísticas, a la vez que justificaba su importancia debido al crecimiento demográfico y a “los grandes talleres y fábricas de Vapor que se han establecido de algunos años a esta parte”²⁰⁰. En este caso, los redactores incluían el número de avecindados del año 1849 y la información que poseía el gobierno municipal sobre los sirvientes, los forasteros y extranjeros que permanecían en Barcelona durante un tiempo más o menos prolongado. Precisamente, el aumento demográfico y la movilidad de ciertos grupos humanos estaban entre las preocupaciones del gobierno provincial de Barcelona, cuando impuso al servicio doméstico la obligatoriedad de portar una cartilla de identificación con el fin de “moralizar la clase de sirvientes” y controlar sus desplazamientos en la ciudad²⁰¹. Las *Reglas que han de observar los sirvientes* establecían el empadronamiento obligatorio y la exigencia de cumplimentar el documento que podía obtenerse en una oficina sita en el número 24 de la Rambla. Todo aquel que no acudiera a recoger la cartilla o que no consignara sus datos personales y sus rasgos físicos, el día de entrada y salida o la aceptación por parte del propietario de la casa, se exponía a ser multado, como también sus amos por lo que, en última instancia, “se le daría pasaporte con ruta marcada para el pueblo de su naturaleza”²⁰².

¹⁹⁹ Pi y Arimón, A.A. *Op. Cit.*; pp. 303-307.

²⁰⁰ Saurí, M./Matas, J. (1849). *Op. Cit.*; p. 65. El año 1848 marca el límite de la saturación a la que había llegado la población barcelonesa en el interior del recinto amurallado, con 173.000 habitantes, “incluyendo la población de derecho (80%), el censo, de criados, forasteros y extranjeros (14%) y la población institucional (6%)”; en López Guallar, P. “Evolució demogràfica. 1833-1930”. Sobrequés, J. (dir.). *Història de Barcelona*. Vol VI. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1995; p. 97.

²⁰¹ *Reglas que han de observar los sirvientes*. Barcelona, c. 1850. Fondo histórico de la Biblioteca del Ateneu de Barcelona. En aquel momento, el gobernador provincial de Barcelona era el militar navarro Fermín Arteta, cuyo principal legado fue combatir con especial encono el incipiente movimiento obrero barcelonés.

²⁰² *Reglas...Op. Cit.*; s.p.

POBLACION DE BARCELONA.

307

ESTADO demostrativo de los extranjeros existentes en Barcelona, con expresion de vecindad, sexos, y clasificacion de las naciones á que pertenecen, segun los datos estadísticos que obran en la Sección de extranjeros del Gobierno civil de esta Provincia.

EXTRANJEROS.	RESIDENTES.				TRANSEUNTES.		
	Vecinos.	Varones.	Mujeres.	Almas.	Varones.	Mujeres.	Almas.
Austríacos.....	24	36	21	57	1	»	1
Alemanes.....	25	33	8	41	2	»	2
Andorranos.....	25	26	6	32	»	1	1
Anglo-Americanos.....	9	9	8	17	»	»	»
Brasileños.....	4	4	»	4	»	»	»
Buenos Aires.....	4	3	1	4	»	»	»
Belgas.....	13	15	10	25	1	»	1
Bávaros.....	2	2	»	2	»	»	»
Bohemios.....	1	1	»	1	»	»	»
Dinamarqueses.....	4	3	7	10	»	»	»
Daneses.....	1	1	2	3	1	»	1
Franceses.....	1070	1295	793	2088	92	6	98
Genoveses.....	2	1	2	3	»	»	»
Griegos.....	1	1	»	1	»	»	»
Holandeses.....	2	2	1	3	»	»	»
Hannoverianos.....	1	1	»	1	»	»	»
Húngaros.....	1	3	3	6	»	»	»
Ingléses.....	91	122	67	189	8	»	8
Italianos.....	11	12	8	20	7	1	8
Lombardo-Venetos.....	1	1	2	3	»	»	»
Mejicanos.....	11	17	26	43	»	»	»
Milaneses.....	1	1	»	1	»	»	»
Modeneses.....	2	2	»	2	»	»	»
Napolitanos.....	16	23	19	42	»	»	»
Noruegos.....	2	4	1	5	1	»	1
Portugueses.....	14	12	12	24	14	»	14
Polacos.....	2	2	»	2	»	»	»
Prusianos.....	12	17	15	32	2	»	2
República de Uruguay.....	5	5	4	9	»	»	»
Romanos.....	13	21	9	30	»	»	»
Sardos.....	318	398	109	507	28	2	30
Suizos.....	47	54	40	94	5	»	5
Suecos.....	2	2	»	2	3	»	3
Sicilianos.....	6	17	6	23	»	»	»
Sajones.....	1	1	»	1	»	»	»
Toscanos.....	10	13	10	23	4	»	4
Venecianos.....	1	3	3	6	»	»	»
TOTALES.....	1755	2163	1193	3356	169	10	179

Figs. 2-3 "Estado demostrativo de los extranjeros existentes en Barcelona" y "Cárcel pública. Resumen de los delitos que promovieron las capturas". *Barcelona antigua y moderna*, 1854.

CÁRCEL PÚBLICA.

657

RESUMEN de los delitos que promovieron las capturas.

	1846		1847		1848		TOTALES.	
	Hombres.	Mujeres.	Hombres.	Mujeres.	Hombres.	Mujeres.	Hombres.	Mujeres.
Conatos y sospechas de robo y hurto.....	40	16	33	13	31	11	104	40
Robo y hurto.....	110	48	194	73	145	60	449	181
Sospechas de asesinato.....	1	»	7	4	5	»	13	4
Asesinato ó homicidio.....	3	»	4	2	5	5	12	7
Heridas.....	62	2	39	7	42	10	143	19
Heridas, daños y sucesiva muerte.....	»	»	16	1	10	»	26	1
Sospechas de envenenamiento.....	»	»	1	1	3	1	4	2
Sospechas de robo y secuestro.....	»	»	»	»	9	»	9	»
Robo y secuestro.....	»	»	»	»	20	6	20	6
Riñas.....	13	4	30	3	6	1	49	8
Insultos y atropellos.....	55	2	30	6	50	11	135	19
Fabricacion de moneda falsa.....	4	1	2	»	16	2	19	3
Falsificacion de documentos.....	15	»	22	»	10	»	47	»
Falsedad.....	4	1	13	2	1	»	18	3
Estafa.....	7	4	12	1	19	8	38	13
Conato y sospechas de estafa.....	»	»	»	»	9	2	9	2
Sortilegio.....	»	4	»	»	»	»	»	4
Rapto y estupro.....	8	»	2	»	10	3	20	3
Conato de estupro.....	»	»	2	»	»	»	2	»
Incesto.....	»	»	2	»	»	»	2	»
Adulterio.....	»	»	»	1	1	1	1	»
Leonocinio.....	1	4	3	8	»	»	12	»
Infanticidio intentado.....	»	»	1	»	»	»	1	»
Infanticidio.....	»	1	»	1	»	»	»	1
Prostitucion y vida licenciosa.....	»	99	»	6	1	16	1	124
Contrabando.....	42	2	31	1	37	6	110	9
Juegos prohibidos.....	22	»	3	»	2	»	27	»
Abuso de autoridad.....	4	»	5	»	»	»	9	»
Conducta sospechosa y vagancia.....	147	8	127	10	119	6	393	24
Varios excesos.....	41	3	40	»	49	3	100	6
Perjurio y calumnia.....	»	»	1	»	3	1	4	1
Desercion.....	49	»	28	»	38	»	85	»
Encubridores de desertores.....	»	»	3	»	»	»	»	3
Causas políticas.....	160	3	»	»	»	»	160	3
Uso de armas prohibidas.....	»	»	7	»	6	»	13	»
Infidencia.....	»	440	12	216	20	358	32	»
Haber pertenecido á la faccion.....	»	130	»	31	»	464	»	»
Matro-facciosos.....	»	»	»	3	»	3	»	»
Apostasia.....	»	»	1	»	»	»	1	»
Duelo frustrado.....	»	»	»	1	»	1	»	»
Sociedades secretas.....	»	»	»	4	»	4	»	»
Resistencia, insubordinacion, etc. á la autoridad.....	»	189	3	23	»	212	3	»
Presos remitidos á la Cárcel por varios tribunales y autoridades, sin expresar el motivo de la causa.....	445	12	20	7	93	3	488	22
TOTALES.....	860	214	1134	166	950	179	2044	559

En la construcción de una Barcelona organizada y segura, otro valor recurrente era la exhibición de los organismos que garantizaban el orden social, como las instituciones políticas y religiosas, las prisiones, escuelas, universidades y academias, las asociaciones de beneficencia y los equipamientos sanitarios. La mayor parte de publicaciones incorporaba detalladas relaciones de los servicios policiales, de la vigilancia callejera y del estado de las cárceles públicas, como *Barcelona antigua y moderna*, que presentaba una estadística sobre el origen de los presos y el carácter de los delitos "que promovieron las capturas" entre los años 1846 y 1849²⁰³ (Figs. 2-3).

La beneficencia también era una cuestión esencial en las guías que recomendaban unas rutas específicas para que los forasteros pudieran visitar los asilos y hospicios, como en el caso de *Quince días en Barcelona* (1902), que destinaba el último de sus itinerarios a los "asilos y las variadísimas manufacturas de la ciudad"²⁰⁴. El estado de connivencia con las fuerzas del orden, se completaba con las detalladas descripciones de los servicios sociales, como sucedía en las sucesivas ediciones del manual de Saurí y Matas, donde se dedicaba un espacio más que considerable a las asociaciones de beneficencia y a otros curiosos

²⁰³ Pi y Arimón, A.A. *Op. Cit.*; p. 657.

²⁰⁴ Miró Folguera, J. "Dia XV". *Op. Cit.*; p. 110.

Comparacion de los datos recogidos en España con los que suministra la estadística de otras naciones de Europa.

Proporcion de los dementes con la poblacion.

NACIONES.	Dementes.	Habitantes.
Escocia.	1 por cada.	417
Canton de Ginebra.	1 id.	446
Noruega.	1 id.	550
Bélgica.	1 id.	816
Inglaterra y condado de Gales.	1 id.	700
Prusia del Rin.	1 id.	1000
Holanda.	1 id.	1233
España.	1 id.	1667
Francia.	1 id.	1733
Irlanda.	1 id.	2125
Italia.	1 id.	3698
Piamonte solo.	1 id.	5818
	10	

Proporcion de los dementes de las capitales con su poblacion.

CAPITALES.	Dementes.	Poblacion.
Londres.	1 por cada.	200
Paris.	Id.	222
Roma.	Id.	481
Nápoles.	Id.	758
San Petersburgo.	Id.	3133
Madrid.	Id.	4926

Proporcion de los dementes respecto al sexo:

<i>Hay mas dementes hombres y su proporcion con las mugeres.</i>	<i>Hay mas dementes mugeres y su proporcion con los hombres.</i>
<i>Inglaterra, las mugeres están con los hombres</i>	<i>Francia, los hombres es- tán con las mugeres</i>
como. 3 á 4	como. 11 á 14
Prusia como. 7 á 10	Bélgica como. 29 á 39
Rusia como. 17 á 20	Holanda como. 29 á 39
Alemania como. 17 á 20	
Italia en general como. 50 á 57	
Piamonte solo como. 2 á 3	
España como. 3 á 7	

Figs. 4-5 “Comparación de los datos recogidos en España con los que suministra la estadística de otras naciones de Europa. Proporción de los dementes de las capitales con su población” y “Proporción de los dementes respecto al sexo”. *Manual histórico-topográfico estadístico y administrativo, o sea Guía general de Barcelona*, 1849.

registros, como el estado de los dementes barceloneses, según el censo de septiembre de 1848, indicando que de los 588 contabilizados, 227 de ellos se encontraban en el hospital general, 286 en la casa de la Caridad y 75 en sus propias casas o en casas de familiares y conocidos. El registro de la anomalía se reforzaba con los datos estadísticos acerca de los dementes del Estado Español y su comparación con los del resto de Europa²⁰⁵ (Figs. 4-5). El mismo gusto por la precisión numérica llevaba a Josep Coroleu a incluir en su guía cicerone los datos de la población del año 1880, además del número de casas, de matrimonios, nacimientos y las causas de las defunciones²⁰⁶.

Los redactores no desaprovechaban la ocasión para demostrar sus habilidades literarias en la elaboración de un retrato social que se interpretaba como el fragmento revelador de la identidad colectiva²⁰⁷. Durante mucho tiempo, la diversa y cambiante

²⁰⁵ Sauri, M./Matas, J. (1849). *Op. Cit.*; pp. 132-133.

²⁰⁶ Coroleu, J. *Op. Cit.*; pp. 45-47.

²⁰⁷ Sauri, M./Matas, J. (1842). “Un día no festivo en Barcelona”. *Op. Cit.*; pág. 74 y sg. McCannell señala que la sociedad moderna convierte en fetiche y producto la vida cotidiana, callejera y pública, así como la vida rural y las relaciones domésticas tradicionales. A su juicio, la fascinación por la vida real de los otros es una de las señales externas de la importante redefinición social de las categorías de “verdad” y “realidad”; *Op. Cit.*; p. 121.

población barcelonesa apareció constreñida bajo la forma del cuadro costumbrista y de los estereotipos que definían su carácter diferencial respecto a otras aglomeraciones similares. En la siguiente definición del artículo de costumbres de Margarita Ucelay reconocemos los rasgos esenciales del modelo descriptivo que adoptaron las guías y descripciones de la época:

“El artículo de costumbres (...) es siempre una composición breve, en prosa o en verso, y que tiene por finalidad la pintura filosófica, festiva o satírica de las costumbres populares. Sus temas concretos son la descripción de tipos, costumbres, escenas, incidentes, lugares e instituciones de la vida social contemporánea (...) con escasa o ninguna trama argumental. En cuanto a la tendencia de su contenido presenta un carácter variable: ya es satírico o didáctico con propósito de reforma de la moral o la sociedad: ya pintoresquista, humorístico o realista, descriptivo, sin preocupación ulterior alguna del puro entretenimiento. En su fondo y en su forma representa una fusión feliz del ensayo y del cuento”²⁰⁸.

En nuestro país, el éxito de las fisiologías se tradujo en la edición de *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844), una selección de tipos y escenas populares que nada tenía que ver con la realidad de la España de aquel tiempo:



Fig. 6 “Una vieja campesina catalana”. *Guide Illustré de l'exposition de Barcelone*, 1888.

²⁰⁸ Ucelay da Cal, Margarita. *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844). Estudio del género costumbrista*. México: Fondo de Cultura Económica, 1951; p. 6. Otros estudios posteriores relacionados con la temática son: Forneas, Maria Celia. “El artículo de costumbres: crónica, crítica, literatura y periodismo. *Estudios sobre el mensaje periodístico*” núm. 11, 2005; pp. 293-308; y el análisis de Enric Cassany, *Els Quadres de Costums urbans del vuit-cents*. Barcelona: edicions 62, 1987.

“Ningún otro pueblo ciertamente merecía tanto el ser pintado como el español, porque ningún otro es tan numeroso y variado en sus tipos, ni tan original. ¿Dónde hallaríais a un torero? ¿dónde un gitano como el español? ¿un contrabandista como el andaluz? ¿una manola como la madrileña?”²⁰⁹.

En la misma línea se sitúa la *Enciclopedia de tipos vulgares y costumbres de Barcelona* (1844), una obra de Josep M^a de Freixes Borrás, quien fue alcalde de la ciudad desde enero de 1842 hasta abril de 1843 y durante el bombardeo que ordenó el general Espartero. La *Enciclopedia* del breve alcalde era un producto fallido, inconsistente y banal, que seguía el patrón de las colecciones de tipos callejeros parisinos –los populares *Cris de París*–, adaptado a los personajes que pululaban en las calles barcelonesas, como los caleseros, los traperos, los basureros y los vendedores ambulantes:

“Los españoles han querido pintarse a sí mismos después que los franceses nos han dado por sí propios su retrato. La Cataluña, esta patria de los Borrelles y Berenguers, tan poética en recuerdos, tan guerrera en lo pasado, fuerte entonces, ahora y siempre, con un presente grande y colosal por venir, bien merece un pleito homenaje de uno de sus hijos”²¹⁰.

La fortuna del costumbrismo señala la resistencia de las convenciones con las que la gente podía reconocer un lugar y quienes vivían en él. Como resultado de la multiplicación, mecánica y repetitiva, de unas mismas escenas y tipos humanos, estas figuraciones estáticas de una sociedad simplificaban –como lo hacían las tablas estadísticas–, la compleja realidad urbana. Y, de algún modo, la temida masa desfilaba, de forma pacífica y controlada, en las páginas de unas obras que adoptaban las figuras de la literatura popular. La ciudad que se reflejaba en los ojos del forastero siempre lo hacía enmascarada bajo los efectos de un imaginario compartido que atenuaba la desconfianza y el temor hacia todo lo que escapaba de los límites de la razón y la moral.

A pesar de ser la protagonista de numerosas escenificaciones utópicas, la población barcelonesa carecía de una presencia capaz de trascender los tópicos del pintoresquismo español y la teatralizada caracterización de la existencia cotidiana (Fig. 6). En el convulso año de 1840²¹¹, el *Manual del Viajero en Barcelona* reproducía

²⁰⁹ “Prólogo”. *Op. Cit.*; p. 1.

²¹⁰ Freixas, José María de. “A los lectores”. *Enciclopedia de tipos vulgares y costumbres de Barcelona*. Barcelona: Imprenta Catalana de Joaquin Bosch, 1844; p.7.

²¹¹ Aquel año el general Baldomero Espartero asumió la regencia del país, tras la renuncia de la regente María Cristina por su incapacidad para contener los numerosos altercados entre moderados y progresistas debido, en parte, a las diferencias sobre la polémica ley de Ayuntamientos que había impulsado el gobierno moderado de Evaristo Pérez de Castro y que contravenía la Constitución de 1837.

el idílico ambiente de la menestralía barcelonesa y sus espacios de sociabilidad, como la Rambla o el Pla del Palau. Este fue el imaginario que dominó durante la segunda mitad de siglo, con la visión de una ciudad que seguía el ritmo decreciente de la vida menestral:

“Los primeros albores del día colorean las torres de las iglesias de la ciudad (...). Resuena uno que otro ayunque á los golpes del martillo de algún herrero, y el chirrío de los carros que conducen la hortaliza para proveer los mercados del Born, Bocaria (*sic*) y Sta. Catalina sucede al de otros más pestilentes y asquerosos que, desde las tres de la madrugada en que penetran por las puertas, se mecen pausadamente por estas calles con desapacible estruendo. Renace la actividad de las fábricas de hilados y tejidos (...) mientras que los metales y la madera reciben mil formas diversas (...) y se pule la piedra para la construcción de los innumerables edificios que de algunos años á esta parte, quizás con demasiada rapidez, se levantan en todas partes (...)”²¹².

En las guías barcelonesas, el cuadro de costumbres abría el capítulo dedicado a la población, con las escenas de las acciones callejeras, los ruidos de las actividades artesanales y comerciales, la mezcla de olores y tipos humanos y la inmutable persistencia de las tradiciones locales. Aunque todo parecía indicar que la ciudad se resistía a abandonar los pintorescos escenarios de la vida común, la *Guía de Forasteros* de 1842 mostraba algún indicio de la inminente desaparición de aquel mundo que, muy pronto, iba a ser substituido por el paisaje de la emergente burguesía industrial. En este caso, el retrato de la población se enmarcaba en dos secciones bien diferenciadas: la primera, dedicada a las “Costumbres de Barcelona”²¹³, y la segunda, al transcurso de una jornada laboral, desde los ruidos de los carros de transporte -a las dos de la madrugada- y las primeras luces del día, con la salida “de los infinitos trabajadores, de todos los oficios y ambos sexos” y las señales del humo de las “infinitas chimeneas de vapor que indican que las fábricas ya están en movimiento. Al amanecer, se abren “una tras otra las puertas de la ciudad, para dar entrada a la multitud de labradores”, salen los carros cargados del matadero y se cruzan, “en todas direcciones, los repartidores de periódicos”. A las ocho, aparecen en escena los diversos estereotipos humanos: “el regordete fondista”, “el galopín de cocina”, “las viejas que van a misa”, “los artesanos”, los “jóvenes elegantes” y la “vivaracha criada”. Sólo a las nueve varía “el cuadro de aspecto” y entonces desfilan

²¹² Cortada, J./Manjarrés, J. *Op. Cit.*; p. 7-8. Pau Vila calificaba esta obra como un clamor de la vieja Barcelona a punto de entrar en “la gran metamorfosi inevitable”; en A.A.V.V. *Pau Vila. Miscel·lània. Biografia, bibliografia, treballs d'homenatge*. Societat Catalana de Geografia, Granollers: Montblanc-Martín, 1975; p. 264. El historiador Jaume Vicens Vives definía la sociedad menestral de “pequeña burguesía productiva”, incluyendo tanto a quienes realizaban una actividad artesanal como a los comerciantes que regentaban pequeños negocios; Bengoechea, S./Desola, R. *Barcelona menestral. 1854-1936*. Ajuntament de Barcelona, 2011.

²¹³ Saurí, M./Matas, J.(1842). *Op. Cit.*; pp. 23-25.

los dependientes, los oficinistas y escribientes: “sobre las diez, toda la ciudad está en movimiento: tribunales, oficinas, escritorios, despachos, fábricas, tiendas, talleres, fondas y cafés; las gentes cruzan las calles con muy diferentes objetos, hombres de negocios desocupados, curiosos, estudiantes, mujeres, niños y perros, todos corren en distintas direcciones y causan tal confusión, ruido y movimiento, a que no estando acostumbrados los forasteros, les causa a muchos un fuerte atolondramiento”. Ya por la tarde, “la Rambla y la Muralla de Mar comienzan a poblarse de “gente de todas condiciones” y, a las ocho, llega la hora del repliegue: “se paran del todo los trabajos, ciérranse los talleres y los artesanos se retiran a su casa a cenar con sus familias y descansar sus fatigas, mientras la brillante luz de gas va iluminando la ciudad entera (...). A medida que adelanta la noche va disminuyendo progresivamente el ruido de las calles, los barrios apartados se van quedando solitarios y solo los del centro ofrecen todavía un resto de animación hasta después de cerrados los teatros. Todas las puertas se cierran (...); mientras, el vigilante sereno anuncia a todos cuantos le oyen que dentro de algunas horas volverá a comenzar con poco más o menos diferencia otra representación del cuadro que acabamos de describir”²¹⁴.

La estructura cíclica y la circulación de unas mismas figuras y actividades dominaba el retrato social de la guía que escribió Miguel Dubà (1847), con una visión ideal de la “armónica” población barcelonesa de mediados de siglo:

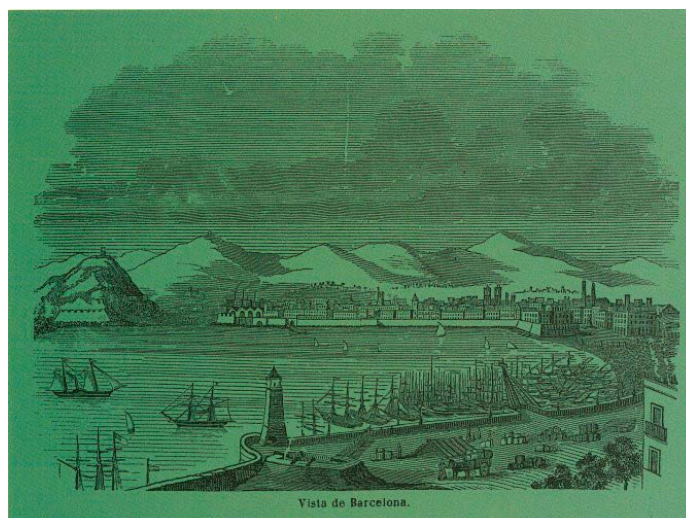
“Lector, en esta población como en todas, hay todo lo que espresa su Guía y otras muchas cosas que aunque ciertas y verdaderas no se espresan ni se publican. Ello es lo cierto, que el siglo marcha y que su marcha pasando de acelerada, llega á rápida y es violenta, así es, que una población de más de 100 mil fuelles pulmonares ha de contener toda clase de gentes con todo género de inclinaciones. Ya me entiendes y si no me entiendes, tampoco entenderías lo demás que dijese solapado y encubierto, con que figúrate lo que te plazca; pero ten por cierto, que los habitantes de Barcelona son generalmente dóciles y morigerados con el trabajo, sin que se tengan que lamentar crímenes horrendos cometidos contra las personas y las propiedades; esto no es decirte que vivas desprevenido, es advertirte que en Barcelona no hay vagos, ni tantas desgracias como en Madrid o en Sevilla y Zaragoza, ni tantos contrabandistas como en Málaga, ni tanta propensión a las armas de Albacete como en Valencia”²¹⁵.

Para los redactores locales, la elaboración del retrato colectivo servía para contrarrestar el efecto de los tópicos que circulaban en las crónicas de los viajeros que recorrían España. En cierto modo, la transcripción de la vida cotidiana podía ser

²¹⁴ Saurí, M.-Matas, J. (1849). *Op. Cit.*; pp. 74-76.

²¹⁵ Dubà, M./B.P. *Op. Cit.*; p. 6.

Fig. 7 “Vista de Barcelona”. *Guía y añalejo perpetuo de Barcelona*, 1863.



la socorrida solución para desmentir los estereotipos que se habían incrustado en el imaginario turístico internacional:

“...los extranjeros viajan mucho, y algunos por España; de aquí tantos *viajes*, *investigaciones*, *reseñas*, *observaciones*, *descripciones*, etc. Y suelen hacerlas con tanta novedad que no parece esto sino una mina inagotable, porque cada uno dice la suya, y ensarta chismes como cuentas de rosario (...) Aquí todos tocamos el pandero, la guitarra y las castañuelas, cantamos la jota y la cachucha, bailamos el bolero, tiramos la navaja, hacemos entruchadas de noche, y hablamos con las muchachas desde la calle, y las muchachas son todas manolas, y nosotros todos majos, y nos llamamos don Fernández, don Castro, don Jiménez y don Japagategui!”²¹⁶.

Esbozar el retrato más completo y preciso de los barceloneses: éste era el objetivo de la *Guía-añalejo* del escritor Gaietà Cornet (1863), un producto folklorista, que seguía la línea de rehabilitación de la cultura autóctona de Víctor Balaguer; una mezcla de almanaque, calendario, itinerario y catálogo comercial, que adaptaba los rituales de la vida cívica a las condiciones de la ciudad industrial²¹⁷. Como en el caso de los manuales de Manuel Saurí, es preciso leer entre líneas para comprobar hasta qué punto este añalejo representa la transición entre la visión pintoresca de la ciudad y otra, más funcional. Así, en el interior de su tradicional estructura, se advierte

²¹⁶ Cortada, Juan. “Esto es un libro nuevo” (7 de noviembre de 1838); en *Artículos escogidos. Entre los publicados del año 1838 al 1868 con los pseudónimos Abén, Abulema y Benjamín. Coleccionados y con una biografía del autor por D. Juan Sardá*. Barcelona: Librería clásica española, 1890; p. 5.

²¹⁷ “Añalejo (de *añal*): 1. m. Especie de calendario para los eclesiásticos, que señala el orden y rito del rezo y oficio divino de todo el año”. Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>. Para Balaguer, *Las Calles de Barcelona* no era una obra para el público culto sino para el “vulgo”, el pueblo, y que su objetivo era “difundir entre las clases más faltas de medios el amor al país y la memoria de sus glorias pasadas”; esta es la razón por la que escribió su obra en castellano; ver: Cuccu, Marina. “*Las calles de Barcelona* de Victor Balaguer”. *Barcelona. Quaderns d’Història* núm. 14. *Cerdà i els altres. La modernitat a Barcelona 1854-1874*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona-Institut de Cultura-AHCB, 2008; pp. 147-161.

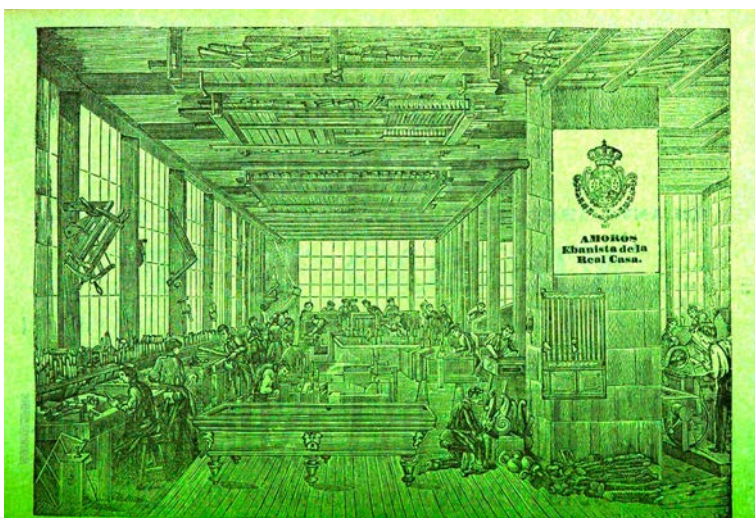


Fig. 8 Anuncio de "Amorós. Ebanista de la Real Casa". *Guía y añalejo perpetuo de Barcelona*, 1863.

algún signo de la modernidad que, en aquel momento, se encarnaba en la inserción de anuncios comerciales:

“En una población de la importancia de Barcelona, la publicidad en los anuncios es otra de sus imperiosas necesidades. Nuestra obrita hubiera quedado incompleta sino hubiésemos continuado en ella una notable colección de anuncios de todas clases de interés general...”²¹⁸.

La publicación se editaba el mismo año que la *Guía del viajero* del mismo autor, estableciéndose entre ambos productos una corriente de referencias cruzadas: Cornet recomendaba al viajero que había adquirido su guía la consulta del añalejo, cuyas descripciones habían sido extraídas a su vez de algún cronista local que no aparecía citado en ningún momento, pero a quien el escritor debía las impagables imágenes de la ciudad “en la que cada uno conoce su esfera, sin hacer escarnio del que es menos, y sin envilecerse delante del que es más”²¹⁹. Sin embargo, entre ambas obras mediaba una clara diferencia, porque en las páginas del añalejo, el territorio, la historia y los monumentos pasaban a un segundo plano para concentrar el interés en la gente, en sus creencias, sus hábitos y actividades diarias:

“Sucede á los que visitan las grandes poblaciones, que por lo general ven y observan sus monumentos, sus calles, sus paseos, sus curiosidades y sus alrededores, y no estudian las costumbres de sus habitantes (...)...comenzando por una introducción a la vida ordinaria de Barcelona, la que va seguida de una minuciosa descripción

²¹⁸ Cornet, Cayetano. “Prólogo”. *Guía y Añalejo Perpetuo de Barcelona. Recopilación de todas las funciones tanto religiosas como civiles que tienen lugar durante el año en la capital del Principado, contiene todas las ferias de Cataluña, los mercados y fiestas mayores en número mucho mayor que en los demás*. Barcelona: Librería de El Plus Ultra-Imp. de Luis Tasso, 1863; p. 5.

²¹⁹ Cornet, C. *Guía completa del viajero*. Op. Cit.; p. 18.

de las funciones diarias, así religiosas como civiles, otra de las semanales, otra de la mensuales y otra por fin de las anuales...”²²⁰ (Figs. 7-8).

En el siglo XIX, la imagen de Barcelona se fundó en la docilidad y la educación de una población que siempre parecía ajena a las frágiles condiciones políticas y al inestable equilibrio social, marcado por una profunda crisis económica (1863-1868) y el descontento hacia el régimen monárquico de Isabel II. Esta visión se mantuvo, invariable, más allá de los cambios gubernamentales, como lo demuestra la guía de Josep Coroleu, escrita en el periodo de la regencia de María Cristina:

“La laboriosidad y la despreocupación, rasgos distintivos del carácter barcelonés, dan a las costumbres de esta ciudad un carácter profundamente democrático, hijo por otra parte de la llaneza de las personas acomodadas, que cifran su único orgullo en la respetabilidad de su fama individual, no menos que de la cultura de la clase obrera, que en pocas partes se manifiesta de un modo tan admirable. Nada maravilla tanto a los extranjeros y á los españoles de otras provincias, como el orden y la compostura de este pueblo cuando se halla reunido en copiosa muchedumbre, el inmenso partido que sabe sacar de su espíritu de asociación para instruirse y educarse; su grande amor a las bellas artes y su instintiva repugnancia por todo lo soez y degradante”²²¹.

El retrato de la población recibía una atención que hoy consideraríamos desmedida. Coroleu también elaboraba uno de los registros más minuciosos de la Barcelona finisecular, en el que abordaba cuestiones como el problema lingüístico o la identidad nacional para insistir en la vocación de cosmopolitismo de un pueblo que se proyectaba más allá de las fronteras del Estado central:

“El trato conformado con las naciones extranjeras, cuyos libros, periódicos y revistas leen todos los días en cafés, casinos y otras cien sociedades y centros de instrucción y esparcimiento y los frecuentes viajes que emprenden, ya por razón de sus negocios, ya por pura afición y recreo, han ido modificando las costumbres tradicionales de los barceloneses, tan proverbialmente austeras y sencillas cuando no eran tan fáciles y abundantes como ahora los medios de comunicación”²²².

Al acercarnos a la figura del habitante-tipo, comprobamos que la mayor parte de redactores fijaba su atención en un trabajador a quien se le administraba una retahíla de excepcionales atributos. El barcelonés ideal, cuya “su inteligencia todo lo explica, su perspicacia todo lo penetra, su imaginación todo lo anima”²²³; era un pacífico

²²⁰ Cornet, C. “Prólogo”. *Guía y Añalejo*. *Op. Cit.*; p. 5.

²²¹ Coroleu, J. “Idioma, carácter y costumbres de los barceloneses”. *Op. Cit.*; p. 51.

²²² Coroleu, J. *Op. Cit.*; pp. 47-50. La cuestión del problema lingüístico también hacía acto de presencia en la guía de Carlos Ossorio Gallardo (*Op. Cit.*; p. 3) y en la *Guía Diamante* (*Op. Cit.*; pág. 75).

²²³ García del Real, L. *Op. Cit.*; p. 69.

BARCELONA CENTRO DE EXCURSIONES

Barcelona, que para el amante de la vida moderna de la ciudad posee todas las condiciones apetecibles, ofrece asimismo al turista, al admirador de la naturaleza, al geólogo, al arqueólogo, notables ventajas como centro de excursiones : alrededores de Barcelona, Vallés, Costas de Levante y de Poniente, Montserrat, altas montañas de Berga, San Miguel del Fay, San Juan de las Abadesas, Ripoll, Ribas, Montseny, Ampurdán Pirineos, islas Baleares, Tarragona, Poblet, Santas Creus, etc., etc., constituyen otros tantos puntos de extraordinario interés para el turista.



LA CALLE DEL MARQUÉS DEL DUERO (LLAMADA «EL PARALELO»)

Fig. 9 "Barcelona. Centro de excursiones. La calle del Marqués del Duero ("llamada El Paralelo")", *Select Guide*, 1910-1911.

ciudadano que siempre estaba arropado por sus cualidades transcendentales y sus asombrosas capacidades:

“El obrero barcelonés –en esto se parecen los de las demás poblaciones catalanas- es hacendoso y aseado, entérase en sus círculos de las cuestiones políticas y económicas, que discute con viveza y distínguese, como la población en general, por su grande amor a la música... (...); y “va al café, nunca a la taberna”²²⁴.

Más allá del efecto que pudiera provocar la descripción del obrero culto y abstemio de Coroleu, es sorprendente la persistencia de esta misma imagen en las publicaciones posteriores, como en el caso de la *Guía Diamante*:

“El obrero se distingue por su inteligencia, por su instrucción; y por lo morigerado de sus costumbres, de tal modo que varios publicistas extranjeros lo presentan como modelo entre todos los de Europa. Frecuenta el café mucho más que la taberna...”²²⁵.

Muy lejos de asumir la convulsa realidad o adaptarse a las circunstancias y, seguramente, con la intención de apartar la atención del visitante de los sucesos y las tensiones que vivía “la ciudad de las bombas” a principios del siglo XX, los manuales incrementaron las descripciones de una Barcelona ajena a toda contingencia o conflictividad. En sus páginas, nunca existieron las huelgas ni los enfrentamientos, jamás hubo pistolero ni anarquismo, no explotaron las bombas en las calles, nadie conoció la injusticia, no se vivieron las dramáticas circunstancias de la Semana Trágica²²⁶. La controlada ceguera culminaba en las numerosas alusiones al orden social y la peculiar exhibición de los espacios destinados al trabajo (Figs. 9-10-11) y al intercambio comercial, como las fábricas, los talleres y vapores, los comercios, los grandes almacenes y los bancos²²⁷.

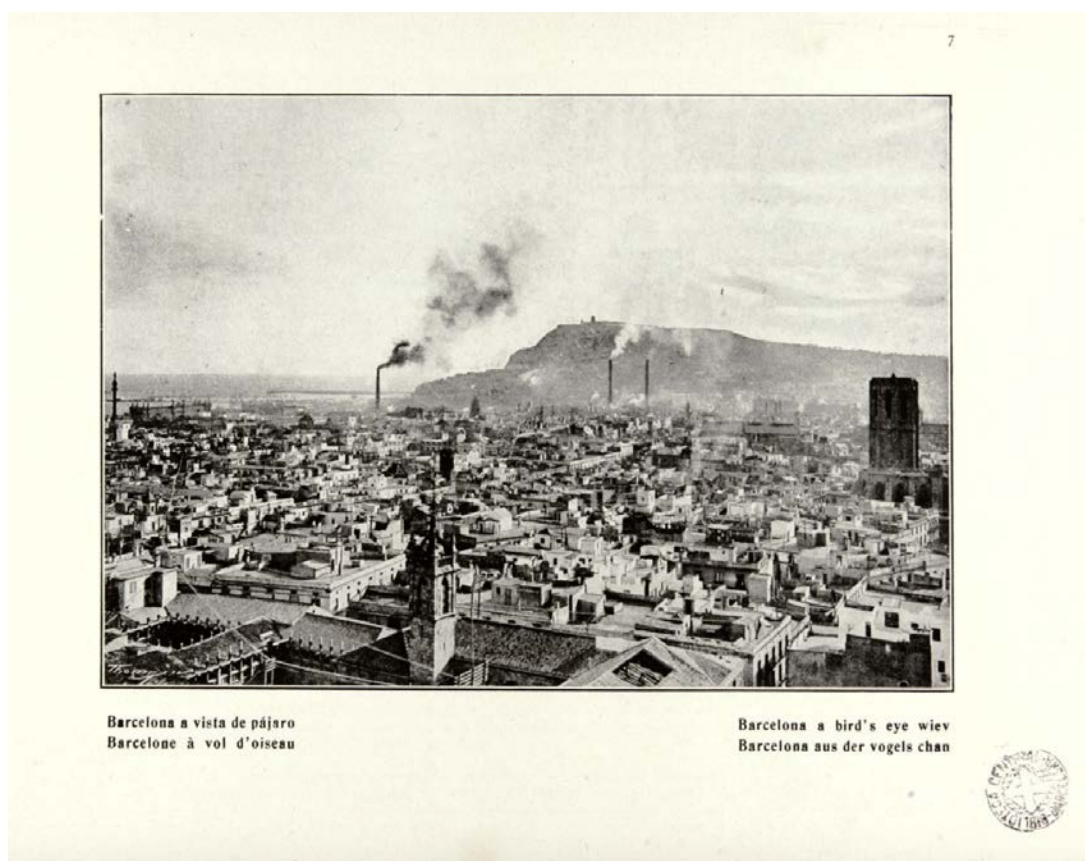
La proyección turística de Barcelona se fundó en su potencial industrial y, por esta razón, en las guías abundan las descripciones de los obreros, las apologías de los industriales y las imágenes de las infraestructuras fabriles, un imaginario muy alejado de las veleidades de la metrópolis espectacular. Si acaso, el mayor espectáculo que podía admirar el viajero al llegar a la ciudad era el de su empuje industrial y comercial, contraviniendo, de algún modo, las aspiraciones de la Sociedad de

²²⁴ Coroleu, J. *Op. Cit.*; p. 51.

²²⁵ García del Real, L. *Op. Cit.*; p. 70.

²²⁶ El periodo de 1909 a 1923 estuvo marcado por una profunda inestabilidad política y social, con hechos como la Semana Trágica, la huelga de la Canadenca, o el pistolero. El encadenamiento de estas situaciones agravó la fractura social y política y el conflicto de intereses entre los distintos sectores de la población.

²²⁷ “Cada vez que la sociedad industrial se transforma en sociedad moderna, el trabajo se convierte simultáneamente en objeto de curiosidad turística”; en MacCannell, D. *Op. Cit.*; p. 9. Para MacCannell estas visitas constituían una forma del “ocio alienado” y de la perversión de sus objetivos, ya que consistían en un retorno al lugar de trabajo. *Op. Cit.*; p. 77.



Atracción de Forasteros para impulsar la imagen de más cosmopolita de Barcelona²²⁸. De hecho, sólo unos meses después de haberse fundado la SAF, el banquero Gonzalo Arnús publicaba un libro de 70 páginas en el que abordaba la “conveniencia de atraer forasteros a Barcelona y explotar aquí el turismo internacional”²²⁹. En *Barcelona Cosmopolita*, Arnús realizaba un análisis de la ciudad y proponía una serie de medidas para modernizar las infraestructuras urbanas y mejorar su presencia en el mercado turístico mundial. El diagnóstico no era especialmente favorable, por lo que el banquero insistía en la necesidad de abandonar para siempre la imagen de Barcelona como ciudad industrial y como núcleo de movimientos revolucionarios; sólo así sería posible crear las condiciones para convertirla en una destinación de primer orden y en una “estación de invierno” con amplia disposición comercial:

“El concepto general que se tiene de Barcelona en el extranjero es el de una importante población –no tanto como en realidad es- pero exclusivamente industrial y sin ningún particular atractivo o belleza. Su clima y sus condiciones naturales son completamente desconocidas, su vitalidad ignorada y sus cualidades menospreciadas, porque las únicas noticias que de ella, de cuando en cuando llegan, la presentan como un centro revolucionario sumamente desagradable y algunas veces peligroso”²³⁰.

A pesar de las intenciones de Arnús, la SAF no podía obviar la condición industrial de la ciudad, porque, al hacerlo, invalidaba su sustento y la posibilidad de continuar con su estrategia propagandística. De hecho, la Sociedad promovió las quince ediciones del álbum *Barcelona artística e industrial* (1908-1922), en el que, junto a las vistas de los monumentos y las calles más emblemáticas, añadía una larga relación de las principales industrias catalanas, como la “espléndida manifestación de la importancia industrial y comercial de Barcelona”²³¹. De un modo similar, las guías turísticas que se editaron a principios del siglo XX otorgaban mayor protagonismo a los itinerarios y visitas de los principales establecimientos industriales, mientras animaban al viajero a transformarse en el espectador privilegiado de una singular representación en la que la población mostraba su lado más disciplinado. Un buen ejemplo es la guía que escribió Isidro Torres, escrita en una época convulsa y de gran conflictividad social:

²²⁸ Palou señala que “el nacimiento de la construcción turística de Barcelona fue claramente inducido y estratégico”, el resultado de unas “visiones muy concretas”. Sin embargo, esta idea de una planificación turística estratégica se corresponde sólo con unas acciones puntuales y limitadas al inicio del siglo XX, como la creación de la SAF en 1908. Ver. Palou, S. *Op. Cit.*; p. 312.

²²⁹ Arnús, Gonzalo. *Barcelona Cosmopolita*. Barcelona: Imprenta Vda. Luis Tasso, 1908; p. 5. Arnús se incorporó más tarde a la junta directiva de la SAF. En 1917 fundó, junto a Francesc Cambó, el primer establecimiento hotelero de lujo de Barcelona, el Hotel Palace.

²³⁰ Arnús, G. *Op. Cit.*; p. 20.

²³¹ *Barcelona artística e industrial*. Director: E. Canet. Barcelona: Sociedad de Atracción de Forasteros, 1914; p. 31.

208

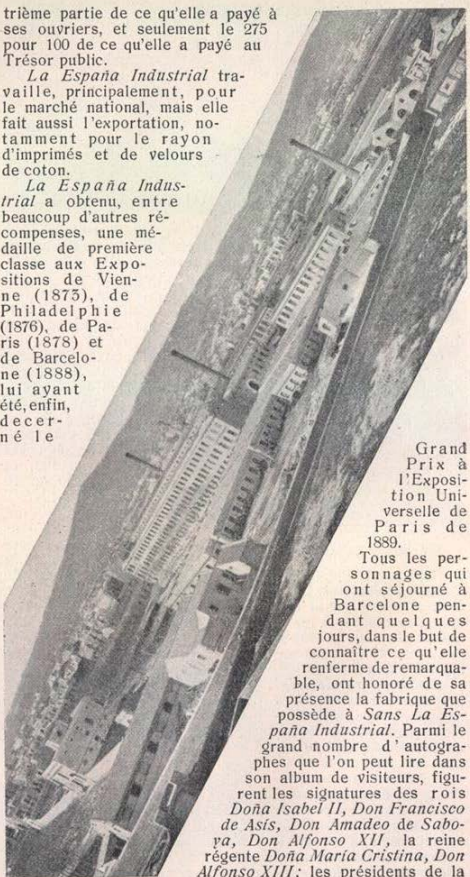
trième partie de ce qu'elle a payé à ses ouvriers, et seulement le 275 pour 100 de ce qu'elle a payé au Trésor public.

La España Industrial travaille, principalement, pour le marché national, mais elle fait aussi l'exportation, notamment pour le rayon d'imprimés et de velours de coton.

La España Industrial a obtenu, entre beaucoup d'autres récompenses, une médaille de première classe aux Expositions de Vienne (1875), de Philadelphie (1876), de Paris (1878) et de Barcelone (1888), lui ayant été, enfin, décerné le

Grand Prix à l'Exposition Universelle de Paris de 1889.

Tous les personnages qui ont séjourné à Barcelone pendant quelques jours, dans le but de connaître ce qu'elle renferme de remarquable, ont honoré de sa présence la fabrique que possède à Sans *La España Industrial*. Parmi le grand nombre d'autographes que l'on peut lire dans son album de visiteurs, figurent les signatures des rois *Doña Isabel II*, *Don Francisco de Asís*, *Don Amadeo de Saboya*, *Don Alfonso XII*, la reine régente *Doña María Cristina*, *Don Alfonso XIII*; les présidents de la

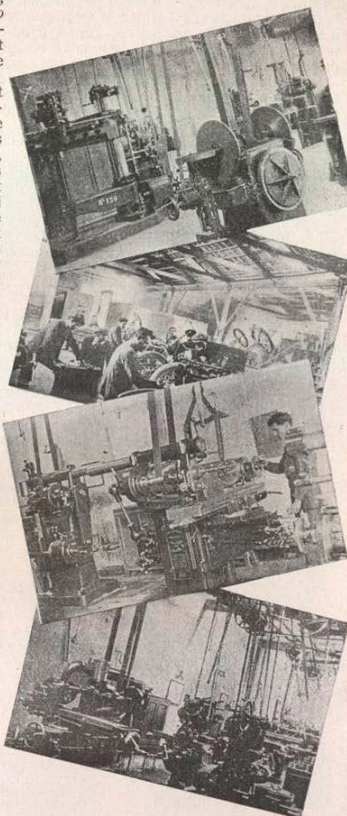


209

République *Don Eustasio Figueras* et *Don Emilio Castelar*; les présidents du Conseil *Don Antonio Cánovas*, *Don Práxedes Sagasta*, *Don Antonio Maura*; le vice-roi de la Chine et le grand visir de Turquie.

Sa haute et majestueuse cheminée surpasse toutes les autres cheminées, qui, comme un bois touffu ombragent la plaine qui s'étend au pied de Barcelone, et s'élève en guise d'arbre familier et traditionnel, et la cloche, qui renvoie ses sons de ses hauteurs, réjouit, depuis plus de soixante ans, de ses voix annonciatrices du travail, l'humble foyer de milliers d'ouvriers espagnols.

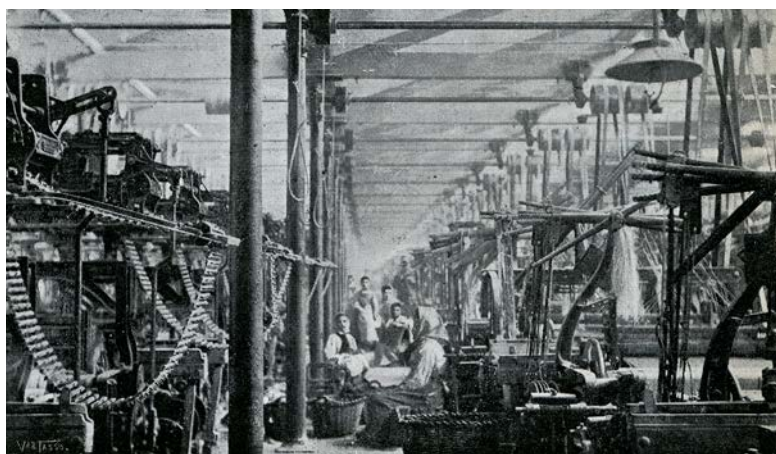
LA HISPANO-SUIZA. Ateliers, *Floridablanca*, nos 54 au 64; bureaux, *Cataluña*, 59. — L'industrie des automobiles qui paraissait d'abord être le patrimoine exclusif de l'étranger, a acquis lettre de naturalisation en Espagne par l'établissement de la grande fabrique *La Hispano-Suiza*, fondée, avec des capitaux catalans, en Avril de 1904 et laquelle a obtenu depuis lors, par ses voitures, une renom-



La Hispano-Suiza. — Ateliers

Fig. 12 Páginas dedicadas a la fábrica de la España Industrial y a los talleres de la Hispano Suiza. Douze jours à Barcelone, 1908.

Fig. 13 “Una de las cuadras de la colonia”. Fotografía de los trabajadores de la Colonia Güell. *Select Guide*, 1911-1912.



“El turista aficionado al movimiento productor en sus variados ramos puede emplear provechosamente muchas horas y hasta días, visitando la infinidad de establecimientos industriales, de todas clases, desde las fundiciones a las fábricas de sedas, que pueblan como una inmensa colmena del trabajo de Pueblo Nuevo, la Fransa Xica, San Martín, El Clot, San Andrés y Horta (...) Esos alrededores de la gran urbe barcelonesa, junto con Sans y la Bordeta, son el sello que caracteriza su vida de laboriosidad, que la ha hecho próspera y rica y la ha colocado á la vanguardia de las ciudades españolas. (...) Desde el mar á la montaña, se extiende, un bosque de chimeneas que presiden centenares de fábricas y talleres. La vida industrial de la metrópoli se halla concentrada en esas barriadas, genuinamente obreras, en las cuales nuestros inteligentes y laboriosos y morigerados trabajadores, elaboran los productos todos de la actividad humana. Diríase que ellas son los brazos de Barcelona”²³².

La imagen de la metrópolis como un inmenso mecanismo productivo, ofrecía la ocasión para replantear el alcance de los recorridos que se circunscribían a la Barcelona central. Como la guía de Torres, otra publicación de 1908, recomendaba al viajero la visita a las cavas Codorniu y a las fábricas de la Hispano Suiza, la España Industrial y Anís del Mono; pero, por encima de todos estos lugares, le invitaba a contemplar el maravilloso “espectáculo de la gran Babel del Trabajo”, la Maquinista Terrestre y Marítima:

“Recorrer los ámbitos de estos talleres, es aislarse del mundo conocido para verse transportado al imaginario, donde el movimiento de miles de poleas, el chirriar de los engranajes, el golpe de yunque, la llama del horno convirtiendo en materia líquida el duro acero, multitud de hombres moviéndose en todas direcciones, obedeciendo a una sola voz, base de la reglamentación del servicio, pueden dar una idea no más que

²³² Torres, I. *Op. Cit.*; p. 52.



Fig. 14 “Cataluña industrial y sus hombres”. Panegírico de Eusebio Güell y su colonia. *Select Guide*, 1910-1911.

aproximada de lo que aquello es, honra de Cataluña y satisfacción de los entendidos directores que han sabido poner su empresa a la mejor altura”²³³.

Las páginas de las guías se llenaron de fábricas y talleres, abundando en la visión más organizada de la sociedad y destacando los valores del capitalismo industrial (Figs. 13-14). También Carlos Ossorio animaba al turista a admirar los “deslumbrantes” escenarios de la España Industrial, los talleres de la Hispano Suiza (Fig. 12), y el entorno laboral de los grandes almacenes “El Siglo”:

“La admirable organización de todas las secciones en lo que corresponde a su aspecto interno, se basa en un sistema verdaderamente socialista y equitativo, que regula las relaciones que M. Conde, Puerto y Comp^a, propietarios de los almacenes, mantienen con el numeroso personal, muy escogido y muy cultivado, a sus órdenes, el cual, a finales de año recibe grandes recompensas en dinero, en forma de participación de los beneficios obtenidos en cada una de las diferentes secciones. Esto ha producido un sentimiento muy intenso de sincera fraternidad que funciona en beneficio de los patrones y de los empleados e incluso del público, que es atendido con solicitud y

²³³ “Industrias y Establecimientos dignos de visitarse en Barcelona”. *Enciclopedia Artística. Guía de Barcelona*. Oliva, impresor: S. en C. Villanueva y la Geltrú, 1908; pp. 421 y 440.

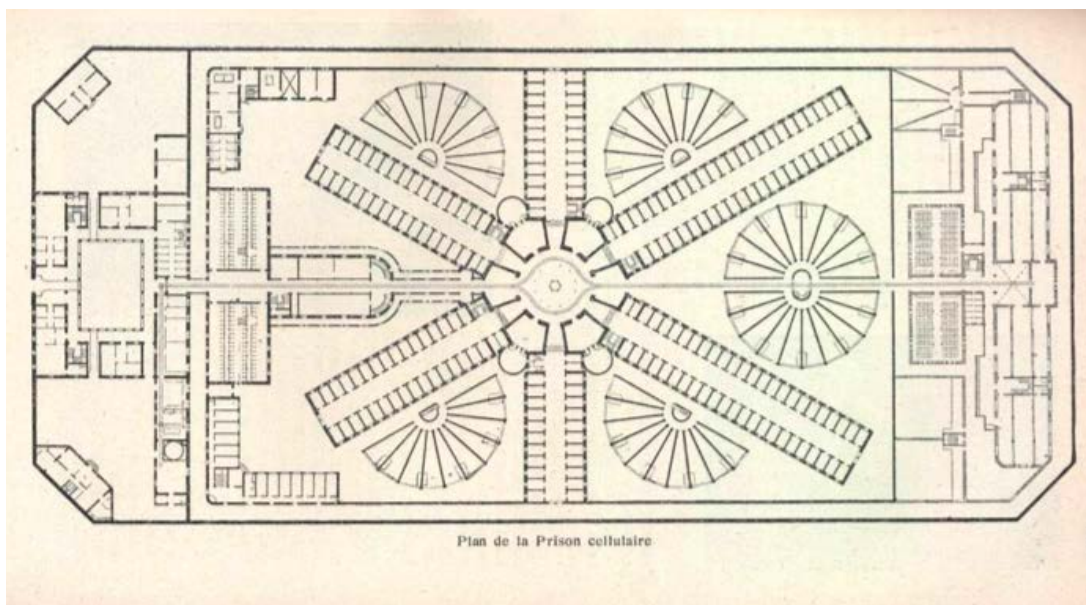


Fig. 15 Planta de la cárcel Modelo de Barcelona. *Douze jours à Barcelone. Guide Illustré*, 1908.

prontitud y que es acogido con gran educación por los trabajadores, entre los que figuran unas señoritas muy bonitas”²³⁴.

La guía, que Ossorio dedicó al Consejo Municipal de la Ciudad, nos ha dejado algunas de las escenas más culminantes de la representación del orden social. Es preciso recordar que el periodista era hermano de Ángel, el político del partido liberal conservador que, en aquella época, ostentaba el cargo de gobernador civil de Barcelona (1907-1909) y que, tras los incidentes de la Semana Trágica, acabó huyendo de la ciudad. La ideología que destila la guía no parece ajena a esta relación fraternal, con un relato plagado de alusiones a los servicios de seguridad, a la vigilancia pública (Fig. 16) y a los espacios de represión. La edición salió a la luz en el convulso año de 1908, cuando la ciudad había visto suspendidas sus garantías constitucionales a causa de los numerosos actos terroristas y de las bombas que estallaban en sus calles. Aunque hoy sería impensable encontrar una guía con esta clase de referencias, a nadie extrañaba entonces que Ossorio dedicara un espacio más que considerable a la nueva cárcel Modelo (1904), a la que describía con todo lujo de detalles (Fig. 15).

El periodista contribuía a la gran representación teatralizada de la realidad barcelonesa, con la reproducción de la imagen de una población, esencialmente democrática, formada por unos trabajadores cultos, limpios, inteligentes y bien pagados, y unos empresarios que cumplían a rajatabla con los principios de la justicia social²³⁵.

²³⁴ Ossorio, C. “Itineraire du 8ème jour: Almacenes El Siglo”. *Op. Cit.*; pp. 252-256.

²³⁵ El capítulo “La industria catalana y sus hombres” de la *Select Guide Barcelona*. es un panegírico de los principales representantes de la burguesía local y, en concreto, de la figura de Eusebio Güell y su modélica colonia; como no podía ser de otro modo, Eusebio Güell era miembro de la SAF. Ver: *Select Guide*. (1910-1911). *Op. Cit.*; p. 29 y sg.



Fig. 16 “Servicios de vigilancia y seguridad”. *Douze jours à Barcelone. Guide Illustré*, 1908.

En aquel ambiente irreal, no existían los conflictos ni las diferencias y las injusticias desaparecían bajo la sospechosa hermandad entre las distintas clases sociales:

“Debido a su temperamento y a su educación, el barcelonés posee sentimientos democráticos y, por tanto, no es extraño ver a los obreros y a los potentados, sin contrariedad mutua, frecuentar los mismos paseos y asistir a los mismos lugares de atracción. Aún existiendo la separación de clases, aquí es menos manifiesta que en otros lugares, porque los obreros ganan un buen jornal que les permite hacer unos gastos que están prohibidos a sus colegas de otras regiones, y también porque son laboriosos, limpios e inteligentes; de ahí que la clase señorial, formada principalmente por grandes fabricantes y ricos comerciantes, vean al obrero más como su brazo auxiliar que como un ser situado muy por debajo de ellos”²³⁶.

Las calles eran el escenario de la armonía social y, entre todas ellas, destacaba la “democrática” avenida del Paral·lel, “el lugar principal de recreación y diversión de las clases populares y, si se da el caso que, a pesar de la masa inmensa que constantemente lo llena de una punta a otra, la autoridad nunca tiene que reprimir el menor desorden, ni la más mínima colisión ni evitar el más insignificante espectáculo repugnante”²³⁷. No todos los redactores concedían el mismo trato al “Montmatre barcelonés”. Isidro Torres trasladaba a sus lectores una visión más real, cuando definía la avenida del

²³⁶ Ossorio, C. *Op. Cit.*; p. 48. En una guía de 1914, el escritor Josep Pin y Soler describía el carácter de la gente en los siguientes términos: “...en sus calles, hermoseadas por espléndidos almacenes, hallarás un profuso servicio de coches, tranvías y autos y, sobre todo, un pueblo sano, fuerte y laborioso, unos obreros jamás borrachos, unas mujeres soberbias, y en los salones y paseos, hombre bien educados, señoras finísimas, señoritas encantadoras y adorables bebés”; en *Barcelona descrita por sus literatos, artistas y poetas*. *Op. Cit.*; p. 92.

²³⁷ Ossorio, C. *Op. Cit.*; p. 266-267.

Paralelo como “la antítesis del Paseo de Gracia; un paseo genuinamente democrático que ha prostituido toda la chulapería cosmopolita que alberga Barcelona. Sus anchas aceras, sus teatros, sus cinematógrafos, sus barracas y sus cafés, desde primeras horas de la tarde hasta la madrugada, rebosan animación y movimiento. El mundo galante de baja estofa ha sentado en él sus reales; y junto a la honrada familia obrera, se codea el vicio de meretrices y fulleros”²³⁸.

En la definición de los escenarios de la ciudad industrial, las guías barcelonesas dedicaron una especial atención a los lugares en los que habitaba la población trabajadora. Si, históricamente, el barrio se había relacionado con el alcance territorial de las divisiones gremiales y administrativas y los sucesivos procesos de ocupación a lo largo del tiempo, en los manuales siempre aparecía como un fragmento urbano legítimo y reconocido, un espacio cargado de sentido y con identidad propia. Aunque se inscribía como parte de una lectura utilitaria del territorio y, en algún caso, llegaba a ser un elemento distintivo de los itinerarios del viajero, el barrio era, de entre todos los fragmentos de ciudad, el escenario por excelencia de las representaciones de la vida popular. En la Barcelona de mediados de siglo, los barrios exteriores eran la Barceloneta y el Raval, el sector en el que habían sido visibles las primeras huellas de la industrialización²³⁹. A pesar de que el Raval se había anexionado en el siglo XIV y de su cercanía al núcleo representativo, nunca perdió su condición de lugar “a parte”, de barrio “extramuros” y “extraviado”, y durante mucho tiempo las descripciones destacaron su carácter subalterno y residual. De esta imagen se alimentaron las guías que abundaban en “su pintoresca sordidez, que no parece sino concreción de algún relato de Balzac”, incluso cuando se había consumado el desplazamiento industrial hacia las poblaciones del Llano, porque “hoy día los barrios fabriles se hallan enormemente distanciados de éstos”. Pero ningún redactor renunciaba a describir el ambiente de aquel lugar mestizo cuyo “popularismo obrero” iba “demodándose”, aunque mantuviera “algo de lo que debieron ser los barrios fabriles barceloneses cuando empezó a desarrollarse el maquinismo”²⁴⁰.

Al seguir las peripecias de las palabras que asumían el carácter más residual de ciertos sectores urbanos, pudimos advertir la prueba irrefutable de la nueva centralidad que los expulsaba definitivamente y confirmar el abismo entre los crecientes asentamientos obreros y la única ciudad que merecía ser tenida en consideración. Aunque las guías de mediados de siglo consignaran las “afueras”, las “cercanías” y

²³⁸ Torres, I. *Op. Cit.*; p. 76.

²³⁹ Sobre el término “arrabal”, ver: Topalov, C. (et al.). *L'aventure des mots de la ville. À travers le temps, les langues, les sociétés*. Paris: Robert Laffont, 2010; p. 43.

²⁴⁰ “Octavo itinerario: Barrios del Hospital y de San Pablo”. *Barcelona. Guías P.I.C.S.*; p. 112.

los “alrededores” para referirse a las localidades del Llano, fue a partir del derribo de las murallas cuando aumentó el interés hacia los lugares “aparte” (*sic*), los barrios extremos²⁴¹ y las barriadas que, más tarde, adoptarían la identidad del suburbio, la periferia y el extrarradio.

Hasta que la realidad lo hizo posible, las guías de las grandes ciudades mantuvieron una visión idealizada de su periferia, preservándola de las connotaciones de degradación y amenaza, y Barcelona no fue una excepción. En “Aux champs” (1881), Émile Zola había descrito los contornos de las fortificaciones parisinas como “el clásico paseo del pueblo obrero y de los pequeños burgueses”²⁴², fijando en el imaginario popular los bucólicos paisajes de los alrededores de la ciudad. En el contexto de las guías turísticas, el modelo era *Vingt lieues autour de Paris, ou panorama vivant des barrières, de la banlieue et des environs de la capitale* (1851), una obra anónima que contenía la historia y la descripción de las poblaciones y los monumentos extramuros, con un esbozo de los habitantes, de sus costumbres y ocupaciones, de las industrias y talleres, de las fiestas patronales, los bailes campestres, los cafés y los restaurantes suburbanos²⁴³. Al parecer, esta clase de producto tuvo una cierta aceptación, porque, aquel mismo año, se reeditaba la misma publicación con la palabra “guía” en el título: la nueva *Guide du promeneur aux barrières et dans les environs de Paris* dejaba clara su intención y las razones por las cuales los parisinos podían abandonar momentáneamente la capital para adentrarse en los encantos de los paisajes de la periferia:

“1. Los mejores rincones para beber, comer, pasear, descansar, respirar aire puro, disfrutar de las vistas más agradables, de los rincones más pintorescos; 2. Las diversiones de moda: Bailes, espectáculos, *guinguettes* (cabarets populares), etc.; 3. Las fiestas de pueblo; 4. La fisonomía de cada localidad, su origen, las principales particularidades de su historia y de su población, el carácter y las costumbres de sus habitantes, su industria, sus edificios y sus establecimientos más destacados. Todo aquello que pueda ser de interés para una feliz estancia en el campo”²⁴⁴.

Aunque con otros matices, en Barcelona el impacto de la industrialización también incidió directamente en la presencia pública de sus contornos:

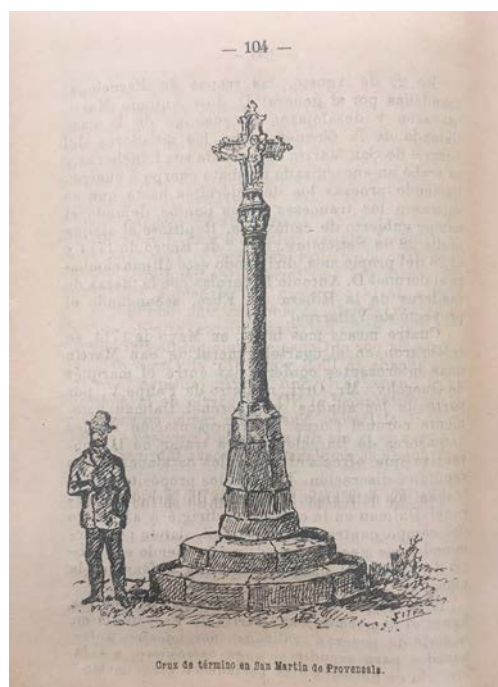
²⁴¹ “La mayor parte de las casas modernas, especialmente las de los barrios *estremos*, nada ofrecen de notable. Sin embargo, hay algunas, y en particular las situadas en los barrios céntricos, que tienen bonitas fachadas revestidas de estuco y decoradas...”; en J.A.S. *Op. Cit.*; p. 38.

²⁴² Zola, Émile. “Aux champs”. *Le Figaro*. París, 25-7-1881.

²⁴³ *Vingt lieues autour de Paris, ou Panorama vivant des barrières, de la banlieue et des environs de la capitale : histoire et description des villes, bourgs, villages, monuments, palais, châteaux,... esquisses des mœurs et de l'industrie des habitants, indication des fêtes patronales, des bals....* París: Ruel Ainé, 1851.

²⁴⁴ B.R. *Le guide du promeneur aux barrières et dans les environs de Paris*. París: Ruel Ainé, 1851.

Fig. 17 J. Fiter.
“Cruz de término
de San Martín
de Provensals”.
*Las cercanías
de Barcelona.
Guía-Cicerone
descriptiva,
estadística e
histórica del
forastero*, 1888.



“Tratándose de Barcelona, el primer centro de actividad que cuenta la nación, no es posible dar siquiera una idea aproximada de la gran variedad de industrias que en la ciudad y pueblos del llano se ejercen, algunas de las cuales tienen una importancia excepcional (...) Gracias al creciente valor del terreno en la urbe y Ensanche, los industriales tienden a emplazar sus grandes establecimientos en los pueblos del Llano, en donde residen por consiguiente las clases artesanas en su gran mayoría”²⁴⁵.

Las primeras guías monográficas de los alrededores barceloneses aparecieron con ocasión de la exposición de 1888, como *Las cercanías de Barcelona. Guía-Cicerone descriptiva, estadística e histórica del forastero* (1888), del escritor y excursionista aficionado Josep Fiter (Fig. 17). La intención del autor era cubrir un vacío y superar la “escasa atención” que habían dedicado las guías turísticas “al espacio pintoresco que rodea la capital de Cataluña” para “prestar su modesto concurso a los forasteros, que movidos por la afición a los bellos panoramas, y a los agradables paisajes, se propongan visitar las cercanías de Barcelona”²⁴⁶. Pero esta visión idílica del entorno barcelonés llegaba tarde y ya no se correspondía con la realidad de los principales núcleos fabriles. De manera progresiva, el crecimiento del Llano había modificado la percepción de la escala territorial, allanando el camino hacia la anexión oficial²⁴⁷.

²⁴⁵ Roca, J. (1884). “Actividad productiva”. *Op. Cit.*; p. 273.

²⁴⁶ Fiter Inglés, José. “Introducción”. *Las cercanías de Barcelona. Guía-Cicerone descriptiva, estadística e histórica del forastero*. Barcelona: tipografía de la casa provincial de la Caridad, 1888. (Con dibujos del autor); p. 3. Fiter fundó en 1876 la Associació Catalanista d’Excursions Científiques que fue el germen de Centre Excursionista de Catalunya, establecido en 1890.

²⁴⁷ En 1897 se produjo la anexión de Santa María de Sants, Les Corts, Sant Gervasi de Cassoles, Gràcia, Sant Andreu y Sant Martí de Provençals; en 1904, la de Horta y en 1921, la de Sarrià.



Fig. 18 J. Suñol. *Guía y Plano de San Martín de Provensals*, 1888.

El cambio se materializaba en una guía dedicada íntegramente al mayor núcleo obrero de la ciudad, Sant Martí de Provensals:

“Considerado únicamente bajo su aspecto fabril y mercantil, y sin quitarle nada de su importancia agrícola, es sin disputa este pueblo uno de los primeros centros de negocios de España y el más principal de Cataluña. No hay más que contemplar a determinada distancia las negras masas de humo que continuamente desprenden sus espesas, al parecer sembradas chimeneas, para comprender la importancia de su fabricación y la incansable actividad de sus habitantes. Es el pueblo fabril e industrial por excelencia, gracias a su fabricación y a su industria. Tienen ocupación en él infinidad de operarios de ambos sexos de la capital y pueblos vecinos a los que éste comunica de este modo parte de la vida y animación que le es propia, contribuyendo notablemente a su prosperidad. Por ella sin duda, ha merecido el calificativo de *Obrador de Barcelona*”²⁴⁸.

La guía de Sant Martí (Fig. 18) pretendía ser el instrumento que orientara al visitante que viajaba por razones profesionales, para enseñarle a distinguir las “cinco barriadas más importantes de la misma”; con esta intención, se ofrecía a las

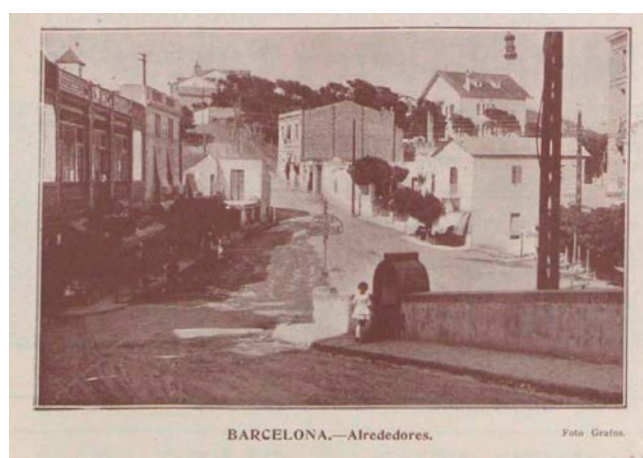
“las personas forasteras, y aun algunas que residen en la localidad, que creen que las agrupaciones o barriadas más importantes de ella, no forman parte de la misma, sino que son poblaciones aisladas, independientes una de otra y que constituyen

²⁴⁸ En cursivas el original. Suñol Gros, José. *Guía de San Martín de Provensals. Acompañada de un plano general de la población y de cinco de las barriadas más importantes de la misma confeccionados por el arquitecto municipal D. Pedro Falqués*. Barcelona: Establecimiento Tipográfico-Editorial “La Academia”, 1888; p. 6.

Fig. 19 “Varias familias de excursión en la fuente de la Teula, cerca de la iglesia de Vallvidrera.-Foto Agustín Masalías”. *Barcelona Histórica. Antigua y Moderna. Guía General descriptiva é ilustrada*, 1907.



Fig. 20 “Barcelona. Alrededores”. Foto Grafos. *Barcelona, Anuario ilustrado. Guía de la ciudad*, 1925.



municipio aparte; así sus diferentes centros de población denominados *el Clot*, *Pueblo Nuevo*, *Sagrera*, *Camp de l'Arpa*, *Ensanche*, *Fuerte Pío*, *Trulla* y algún otro de menos importancia, son para muchos, otras tantas localidades distintas, y no como son en realidad las diferentes partes de un todo que forman juntas el pueblo de San Martín de Provensals”²⁴⁹.

La redefinición del alcance metropolitano y la distribución de los equipamientos industriales en el Llano, obligó a los redactores a asumir las transformaciones territoriales y a modificar unas descripciones que, durante mucho tiempo, seguían encandilando al viajero con las imágenes de los bucólicos paisajes que rodeaban Barcelona:

²⁴⁹ Suñol Gros, J. *Op. Cit.*; p. 6.

“Alrededores de Barcelona. Montjuich, Ca’n Tunis, el Port y Sans: Entre las muchas expediciones, que en busca de sitios pintorescos y de puntos que por su situación y altura, dominando los suburbios de la capital, son dignas de ser descritas, ocupa uno de los lugares predilectos, la que por sus puntos de paso encabeza este capítulo. (...) En efecto, es tan variado y de contrastes tan notables el panorama que durante la expedición se descubre, que en ella cabe perfectamente cuanto pueda desear el observador más exigente”²⁵⁰.

Mientras los barrios intramuros gozaban de una reconocida centralidad, algunas barriadas apartadas eran objeto de una manifiesta ambigüedad. A pesar de su significado como parte del barrio, como “fragmento del fragmento” urbano, como una especie de apéndice inacabado y, de alguna forma, “incompleto (...) como una masa habitada más que como un barrio con su identidad, con sus prácticas de sociabilidad y sus espacios públicos”²⁵¹, las barriadas nunca aparecían integradas plenamente en la ciudad. Su crecimiento se refleja en la indefinición de las localidades que dilataban su asimilación metropolitana y, en algún caso, en las atribuciones pintorescas o marginales. La barriada también podía ser una encrucijada entre la Barcelona “oficial” y aquella “otra” ciudad que se encontraba fuera de toda medida y normativa; un lugar que no siempre respondía a la demanda de ambientaciones marginales y que también servía para otra clase de evocaciones. Conocemos la fortuna literaria del marcado antagonismo entre el campo y la ciudad; una confrontación que, en las guías, se manifiesta con las escenas de las quintas y las torres campestres, de los campos y alamedas, como los escenarios del ocio de las familias trabajadoras: (Fig. 19-20)

“Sans.- Linda con Hostafranchs, barrio de Barcelona. El mayor contingente de su población lo da la clase obrera, empleada en La España Industrial y otras fábricas que radican en dicho pueblo (...) Gracia: de los alrededores, es el pueblo más importante por su población (...) su mayor encanto son las torres o fincas de recreo, alegres, pintorescas, exuberantes de flores y frutas (...) tiene mucho comercio (...) Sarriá: ...el más pintoresco de todos los pueblos de las cercanías de Barcelona por su elevada posición y agrestes alrededores...”²⁵²; “de Sarriá se regresa a Barcelona por San Gervasio de Cassolas, barriada casi por entero compuesta de casitas o “torres” con su jardincillo trasero cada una; vecindario sin trabajo y sin pobres”²⁵³.

²⁵⁰ Martí de Solá, M. “Cuarta parte. Descripción pintoresca de la provincia. Según sus comarcas o regiones”. *Op. Cit.*; p. 355.

²⁵¹ Coudroy de Lille, L. “Barriada”; en Topalov, C. (et al.). *Op. Cit.*; p. 88.

²⁵² Chichón, R. “Alrededores de Barcelona. Excursiones pintorescas”. *Op. Cit.*; pp. 126-127.

²⁵³ Miró Folguera, J. *Op.Cit.*; p. 73.

Fig. 21 "New York City. Doing the slums. A scene in the Five Points". *Frank Leslie's Illustrated Newspaper*, 5 de diciembre de 1885.



No eran éstos los lugares que excitaban la imaginación biempensante o que incitaban al viajero a descubrir la ciudad extraña y temida. A finales de siglo, el mercado turístico internacional vislumbró la rentabilidad de la precariedad, creando rutas concretas para que los extranjeros y las clases acomodadas pudieran satisfacer su morbosa curiosidad y conocer la vida oculta en los suburbios en los que se hacinaba la población. Los inicios de esta nueva forma de turismo de la miseria y los primeros itinerarios a través de los barrios marginales (*slum tourism*) se detectaron hacia la década de 1880, en las ciudades de Londres y Nueva York. En la capital británica, la gente visitaba las barriadas de Whitechapel y Shoreditch para conocer de primera mano la vida de sus habitantes y en Nueva York, las clases acomodadas se apuntaban a unas rutas guiadas a través de los barrios de los inmigrantes, como Five Points²⁵⁴ (Fig. 21).

En Barcelona, la cartografía turística de la miseria se delimitaba en dos sectores bien diferenciados: las calles que cercaban el Raval y el sector periférico de la Barceloneta hasta el núcleo barraquista de Pekín en el barrio del Poble Nou. Este asentamiento, que se concentraba en unos terrenos limitados por el mar, la línea del ferrocarril, la fábrica de Can Girona y la riera de Horta, tenía un origen poco claro que se remontaba a 1870, con la oscura procedencia de una colonia oriental que, en algún caso, se ha vinculado a la emigración cubana y a las sucesivas contiendas con España (1868-1898) y, en otro, con un grupo de pescadores procedente de Filipinas:

“Lo fundaren famílies xines vingudes a Barcelona, en 1810, de les illes Filipines, parant barraques en los arenals de la mar. Dels primitius estadants no-n queda cap. Ara lo poblan famílies pobres catalanes y gent expatriada, en nombre d’unes 700 persones, instal·lades en *barracoles* que mudan d’aspecte per son constant renovament exterior. Cases y carrers traçats fora de tota legalitat. La església, escoles y deu o dotze

²⁵⁴ El *Oxford English Dictionary* señala 1884 como la fecha de aparición del término *slumming*, que se correspondería con las visitas turísticas a los suburbios (slums).



casetes mes són obrades de calç y rajola. Tots los alberchs estàn arreglats ab estores, persianes, llaunes velles, fustes, canyes y algunes teules, que denotan la miseria del vehinat, quina major part viu de la pesca”²⁵⁵.

En 1906, el crecimiento descontrolado, el caos y la dejadez llevaron a la Junta de Instrucción Moral Religiosa a desarrollar una serie de acciones sociales en la barriada, como la construcción de una escuela, un dispensario y una iglesia. Dos años después, Carlos Ossorio invitaba a los turistas a visitar aquel “barrio de notable originalidad, formado por unos pocos ranchos y chozas miserables habitados por familias de todas las razas y naciones, que constituyen una tribu tan extraña como pintoresca...”. Sin embargo, las recientes reformas le obligaban a advertir al lector de un cambio que parecía inminente: “No obstante, este barrio, por otra parte muy digno de ser conocido, comienza a desaparecer, e incluso podemos decir que su europeización ya está iniciada”²⁵⁶. Esta vez, el periodista no acertó en sus previsiones, porque el asentamiento barraquista de Pekín todavía continuó en pie hasta bien entrado el siglo XX.

²⁵⁵ Carreras Candi, Francesc. *La ciutat de Barcelona. Geografia General de Catalunya*. Vol 2. Barcelona. Establiment editorial de Albert Martín, 1916; p. 1036.

²⁵⁶ Ossorio, C. “Pekin”. *Op. Cit.*; pp. 277-279. En 1905, el barrio tenía censadas oficialmente 98 barracas; ver: Tatjer, Mercè. “Barraques i projectes de remodelació urbana de Barcelona, de l’Eixample al litoral”. Tatjer, M./Larrea, C. (eds). *Barraques. La Barcelona informal del segle XX*. Barcelona: MUHBA-Ajuntament de Barcelona-Institut de Cultura, 2009; p. 39.

Epílogo. Andrenio y la “turismofobia”

“Hay ciudades que ansío tanto ver, que es como si estuviese predestinado a pasar en ellas una vida entera, desde el comienzo. Con cien ardides evito ir a esas ciudades, y cada nueva ocasión de visitarlas que dejo pasar acrecienta tanto su importancia en mí, que cabría pensar que estoy en el mundo únicamente en razón de ellas, y que si dichas ciudades, que me siguen aguardando, no existiesen, hace ya mucho tiempo que habría yo perecido”.

Elías Canetti. *El juego de ojos*, 1985.

Julio de 2017. En el momento en que concluye esta tesis, las calles de mi ciudad están llenas de turistas. Con más de 30 millones de visitantes anuales, Barcelona fue en el año 2016 la 12ª ciudad más visitada del mundo y la tercera de Europa, sólo superada por Londres y París. Las cifras son imbatibles: el turismo representa entre el 12 y el 14% del PIB de la ciudad y da trabajo a unas 143.000 personas. Sin embargo, el barómetro semestral que publica el Ayuntamiento para medir el grado de satisfacción ciudadana señala al turismo como la principal preocupación de los barceloneses, desbancando, por vez primera en el ranking, al desempleo y la precariedad laboral. Aunque el 86,7% de la población encuestada declara que es beneficioso para Barcelona, el último Informe sobre la Percepción del Turismo (2016) indica que el porcentaje de detractores (48,9%) supera ya al de los partidarios de atraer más gente (47,5%)¹. Los habitantes de los barrios más afectados por el impacto turístico –Barceloneta, Ciutat Vella, Gràcia, Sagrada Familia, Sant Antoni, Vila Olímpica y el entorno del Park Güell- han sido los primeros en dar la señal de alarma ante una situación que parece haber llegado al límite y que, entre mutuas acusaciones de ineficacia, ha llevado a las administraciones a buscar soluciones para paliar la deficiente gestión del problema².

¹ “Según el sondeo municipal, el 19% de los barceloneses opina que el turismo es el problema más grave al que se enfrenta la ciudad. Le siguen en esta lista de preocupaciones el paro y las condiciones de trabajo, citados por el 12,4%, el tráfico (7%), la gestión política municipal (6,6%) y el acceso a la vivienda (6,1%)”; en Suñé, Ramón. “El turismo desbanca al paro como principal problema de Barcelona, según una encuesta del Ayuntamiento”. *La Vanguardia*. Barcelona, 23 de junio de 2017. https://ajuntament.barcelona.cat/turisme/sites/default/files/documents/r16002_percepcio_del_turisme_informe.pdf

² El 29 de enero de 2016, el Pleno del Ayuntamiento de Barcelona aprobó la creación del

Las circunstancias actuales así como el aumento de estudios, observatorios y grupos de investigación dedicados a analizar el turismo y sus patologías, dibujan el perfil de una época especialmente sensible a las repercusiones de dicha actividad en el, cada vez más frágil, equilibrio urbano, con la inevitable afectación ambiental y social, el aumento de precios y de prácticas no reguladas y la constatación de los escasos beneficios que obtiene la ciudadanía del lugar visitado.

Mientras tanto, no parece que la Real Academia de la Lengua Española tenga previsto incluir en su Diccionario los nuevos términos que proliferan en los medios para describir los conflictos que genera el turismo urbano, como la palabra “turismofobia”, referida al rechazo manifiesto hacia el turista, o “turistificación” y “barricidio”, vocablos que aluden a los efectos negativos en el tejido comercial y social de ciertos barrios y ciudades. Si bien la situación emplaza a las nuevas palabras en el centro de la opinión pública, el debate esquiva algunas cuestiones esenciales, como la del derecho a la ciudad en un mundo en el que el turista siempre es el “otro” y en el que nos vemos incapaces de distinguir quién es el ciudadano y quién el foráneo, pues todos somos, a la vez, habitantes y visitantes ocasionales de las ciudades³.

La tesis se cierra como una casa a la que tardaremos un tiempo en regresar. Pero antes, como quien da un último vistazo para comprobar que todo está en orden al cerrar la puerta definitivamente, repasamos los documentos que no han llegado a la versión final. Es así como le llega el indulto a un viejo artículo publicado en *La Vanguardia* hace ya más de cien años, el 2 de octubre de 1910. Su título es “El turismo” y está firmado por Andrenio, el pseudónimo del periodista y crítico literario madrileño Eduardo Gómez de Baquero (1866-1929) en homenaje al personaje de *El Criticón* (1651-1657) de Baltasar Gracián (1601-1658), el individuo ingenuo e impulsivo que oponía su visión del mundo a la del ponderado y experimentado Critilo. A pesar de la distancia de más de un siglo, las ideas que desfilan en el breve artículo se infiltran en el contexto actual y permiten contemplarlo desde una perspectiva que trasciende el análisis de cifras y destinos para estudiar el fenómeno como parte de una historia social

Consell de Turisme i Ciutat (constituido oficialmente el 2 de mayo del mismo año), un órgano permanente que aglutina diferentes agentes implicados con el fin de promover el debate en torno al modelo turístico más adecuado y de impulsar políticas y estrategias conjuntas. Además, en junio de 2017 la Diputación, el Ayuntamiento y Turismo de Barcelona crearon el Observatori de Turisme de Barcelona (OTB), con la intención de establecer “criterios metodológicos comunes para calcular y dimensionar la actividad turística” y realizar análisis más rigurosos y detallados.

³ En 1968, el filósofo y sociólogo francés Henri Lefebvre publicó *Le droit à la ville* (Paris: Éditions Anthropos), donde reivindicaba el derecho a la ciudad como centro de las aspiraciones colectivas de la sociedad frente a la progresiva mercantilización del espacio urbano y la precariedad de las condiciones de vida de los habitantes.

y cultural de las prácticas, los actores y los modos de apropiación de los instrumentos relacionados con el viaje masivo.

En 1910, la incipiente industria turística representaba la quintaesencia de una modernidad que, a juicio de Andrenio, España no estaba en condiciones de soslayar:

“La industria del turismo está llamando a nuestras puertas. Es la industria de moda. Casi todos los pueblos sienten la tentación de ponerse en acecho en las rutas de la civilización para detener a los viajeros y decirles: “pasen ustedes adelante”. ¿Por qué no hemos de hacerlo nosotros? (...) Vivir a costa del extranjero es una antigua aspiración de los pueblos, que al presente ha variado de procedimiento. Y no sólo es cuestión crematística, sino acaso también de progreso. Por donde quiera que pasa un viajero inglés, alemán ó francés con su *Baedeker* debajo del brazo deja una estela de monedas y rastro de costumbres, de ideas, de sensaciones nuevas”⁴.

En un país atrasado y encorsetado en el circuito de tópicos heredados del siglo anterior, el progreso se encarnaba en una nueva industria cuyas repercusiones podían afectar al precario equilibrio entre la realidad social y las expectativas que generaba la llegada de visitantes extranjeros. Al aceptar el riesgo de convertir la imagen de España en una parodia de sí misma, sólo cabía extraer rendimiento económico de su atractivo pintoresco y asumir un papel secundario en el avance moral y material del mundo:

“Todavía les debemos estar agradecidos a los inventores de esa España de pandereta, con quienes tantas veces nos hemos indignado. Con sus fantasías y desatinos nos han hecho un formidable reclamo, Gracias á ellos somos un país pintoresco. Lo cual no es muy lisonjero. Ser un país pintoresco es ser sencillamente un espectáculo, no una fuerza moral ó material en el mundo (...) Late una secreta admiración en esa visión de España, que a nosotros nos parece ridícula e irreal, y esa admiración puede traducirse en luises, en libras esterlinas y en florines contantes y sonantes, si las caravanas del turismo se aficionan a recorrer las rutas de la vieja España con que sueñan tantas distinguidas misses”⁵.

Además de apuntar a los beneficios económicos de una industria que ha llegado a ser la más importante de nuestro país, el artículo avanza otras cuestiones que hoy circulan en el encendido debate en torno a los límites del turismo. Así sucede con una globalización que, mucho antes de ser formulada, Andrenio señalaba como una de las consecuencias más inmediatas del turismo de masas y, en última instancia, como una peligrosa forma de homogeneización cultural que “poco á poco irá borrando todo lo original, todas las diferencias y acabará por convertir al planeta en un inmenso

⁴ Andrenio. “El turismo”. *La Vanguardia*. Barcelona, 2 de octubre de 1910; p. 8.

⁵ *Ibidem*.

hotel con innumerables sucursales, en que se coma, se vista, se piense y se ame y se odie lo mismo, y entonces cuando se haya llegado a la uniformidad será menester ir a buscarlos a Marte o a la Luna”⁶.

La sorprendente familiaridad y la vigencia de los argumentos adquieren carácter profético cuando el autor se refiere a las repercusiones del turismo en la identidad local y en el sentimiento colectivo de una población que, actualmente, reclama su derecho a la ciudad, enfrentada a esa plaga mediática que venimos a denominar “turismofobia”:

“¡Ciudades-hoteles, naciones-hoteles! A eso conduce el desarrollo del turismo. A que a los sentimientos de fiereza e independencia antigua de los pueblos sustituya la reverencia de un *maître d’hotel*. En vez de ser las ciudades para sus ciudadanos serán para los forasteros”⁷.

La anécdota del artículo olvidado entre los papeles de la tesis es solo una señal, un recordatorio de la necesidad de reconstruir la historia del turismo urbano desde la perspectiva académica. Seguramente, hay otros muchos documentos olvidados que, como éste o como las publicaciones que constituyen el sustrato de esta tesis, esperan ser objeto de una lectura crítica renovada, como lo esperan los instrumentos y dispositivos que regulan la experiencia y el comportamiento del viajero, para encontrar finalmente su lugar en una historia del aprendizaje de la ciudad a la que todavía le queda mucho por decir.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.



Lucien Roisin. Postal coloreada del Mirador de la Reina del Tibidabo, construido con ocasión de la visita de la reina regente M^a Cristina a la exposición de Barcelona de 1888.

Bibliografia

AA.VV. *Barcelona. Quaderns d'Història* num. 20. *Recurs al passat i modalitats historiogràfiques a Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona; Institut de Cultura; Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, 2014.

<http://www.raco.cat/index.php/BCNQuadernsHistoria/issue/view/20964/showToc>

AA.VV. *Cartes et figures de la terre*. Catalogue de l'exposition (24 mai-17 novembre 1980). Paris: Centre Georges Pompidou-CCI, 1980.

AA.VV. *Ciudades, del globo al satélite*. Catálogo de la Exposición. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Febrero-Mayo de 1994. Barcelona: Electa, 1994.

AA.VV. *El teixit residencial en la formació de la metròpolis moderna. El cas de Barcelona (1840-1936)*. Vol. 3: *De la ciutat vella a l'Eixample. Mirades complementàries*. Barcelona: Iniciativa Digital Politècnica, 2015.
<http://upcommons.upc.edu/handle/2099.3/36866>

AA.VV. *Encyclopédie des gens du monde, répertoire universel des sciences, des lettres et des arts: avec des notices sur les principales familles historiques et sur les personnages célèbres, morts et vivans, par une société de savans, de littérateurs et d'artistes, français et étrangers*. Paris: Treuttel et Würtz, 1833-1844.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k215532b>

AA.VV. *La razón en la ciudad. El Plan Cerdà. Barcelona Metròpolis Mediterrànea* núm. 76. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, otoño 2009.

AA.VV. *Le Diable à Paris. Paris et les Parisiens. Mœurs et coutumes, caractères et portraits des habitants de Paris, tableau complet de leur vie privée, publique, politique, artistique, littéraire, industrielle*. Texte de George Sand, de Balzac, P.-J. Stahl, Léon Gozlan, P. Pascal, Frédéric Soulié, Charles Nodier, Eugène Briffault, S. Lavalette, Taxile Delord, Alphonse Karr, Méry, A. Juncetis, Gérard de Nerval, Arsène Houssaye, Albert Aubert, Théophile Gautier, Octave Feuillet, Alfred de Musset, Frédéric Bérat. *Précédé d'une histoire de Paris par Théophile Lavallée. Illustrations: Les gens de Paris, séries de gravures avec légendes par Gavarni. Vignettes de Bertall pour Paris Le diable à Paris. Paris et les parisiens à la plume et au crayon*. Paris: Hetzel, 1845-1846. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5578064j>

AA.VV. *Les Français peints par eux-mêmes: encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*. Paris: L. Curmer, 1840-1842. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1025067f>

AA.VV. *Los españoles pintados por sí mismos*. 2 vols. Madrid: I. Boix editor, 1843-1844. <https://archive.org/details/espanolespinta01madr>

AA.VV. *Memorias de la mirada. Las imágenes como fenómeno cultural en la España contemporánea*. Santander: Fundación Marcelino Botín, 2001.

AA.VV. *Paris ou le livre des cent-un*. Paris: librairie C. Ladvocat, 1831-1834. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb36380364f.public>

AA.VV. *Paris et les parisiens au XIXè siècle: moeurs, arts, monuments*. París: Morizot, 1856. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2080208>

AA.VV. *Pau Vila. Miscel·lània. Biografia, bibliografia, treballs d'homenatge*. Societat Catalana de Geografia, Granollers: Montblanc-Martín, 1975.

AA.VV. *Retrat de Barcelona*. 2 vols. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona; Institut Municipal d'Història; Ajuntament de Barcelona, 1995.

A.B.C.E. *Diversión de Ciudadanos, norte seguro de forasteros, y estrella luciente de Barcelona que guía a unos, y otros, para saber el número cierto de parroquias, conventos, oratorios, cárceles, reclusiones, plazas, plazuelas, y calles de la ilustre ciudad de Barcelona; el nombre de los fundadores de los conventos, y año de su fundación; y un camino breve, en que con toda perfección cualquiera puede saber los nombres, y sitios de las calles de esta ciudad sin tener que preguntar ni valerse por otro*. Barcelona: por Teresa Nadal vda., 1789.

ADORNO, S./CRISTINA, G./ROTONDO, A. (a cura di). *Visibile-Invisibile: percepire la città tra descrizioni e omissioni*. Catania: Scrimm edizioni, 2014.

Académie française. *Nouveau dictionnaire de l'Académie Française*. 2 Vols. Paris: J.-B. Coignard, 1718. https://archive.org/details/fre_b1886001

AGAMBEN, Giorgio. *Che cos'è un dispositivo*. Roma: Nottetempo, 2006. Edición consultada: *Che cos'è il contemporaneo e altri scritti*. Roma: Nottetempo, 2010.

AGUILAR PIÑAL, Francisco. "Las guías de forasteros de Madrid en el siglo XVIII". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* XXXV. Madrid, 1995; pp. 451-473.

Álbum pintoresco universal: adornado con exquisitas láminas intercaladas en el texto: colección de artículos relativos a toda clase de ciencias y artes. Barcelona: Imprenta Francisco Oliva, 1841-1843.

ALCALÁ, Mercedes. “Las misceláneas españolas del siglo XVI y su entorno cultural”. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* núm. 14. Madrid: Servicio de Publicaciones de la UCM, 1996; pp. 11-19. <http://www.nodulo.org/ec/2015/n159p01.htm>

ALDÉGUIER, Jean-Baptiste-Augustin d'. *Le Flâneur. Galerie Pittoresque, Philosophique et Morale de Tout Ce Que Paris Offre de Curieux et de Remarquable... Par Un Habitué Du Boulevard de Gand* [J.-B.-A. d'Aldeguier.]. Paris: chez tous les marchands de nouveautés, 1826.

ALGAVAMÁRQUEZ Y BELLÓN, José. *Barcelona a la mano compuesto por Algava (Joseph): breve descripción de las grandezas de esta muy noble y leal ciudad de Barcelona, con expresión de las iglesias, calles casas familias é individuos de ambos sexos que existen en los 5 quarteles en que está dividida a cargo de los 5 alcaldes del crimen de esta Real Audiencia con explicación de los gremios que existen en dicha ciudad y número de maestros y mancebos en cada uno de ellos y otras varias críticas utiles Barcelona á la mano*. Barcelona: Imprenta de Juan Centené Librero, 1778. <http://www.bibgirona.cat/pandora/viewer.vm?id=0000000975>

ALHOY, Maurice. *Physiologie du voyageur*. Paris: Aubert et Cie, 1841. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31710568x>

ALHOY, Maurice (ed). *Le Voyageur. 65 vignettes de Daumier, et Janet-Lange*. Paris: Aubert: G. Barba, 1850. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57306900>

Almanach Hachette. Petite Encyclopédie populaire de la vie pratique. Paris: Hachetteet Cie., 1894. <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63878781>>

Almanak, y pronostico diario de quartos de luna para el principado de Cathaluña, de este año de 1745. Barcelona: en la imprenta de los Herederos de Maria Martí, administrada por Mauro Martí, 1745.

Almanaque Bailly-Baillière. O sea, Pequeña enciclopedia popular de la vida práctica. Madrid: Bailly-Bailliere e hijos, 1895. <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=parent:0001128190>

Almanaque cómico, serio, epigramático, científico, musical, satírico e ilustrado con grabados originales. Publicado por la Gaceta Universal de agricultura, industria, artes, avisos y noticias. Barcelona: Imprenta de los hijos de Doménech, 1866.

Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1858. Barcelona: 1857.

ALTICK, Richard D. *The Shows of London*. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press, 1978.

ÁLVAREZ, Francisco Javier. *Álbum Fotográfico de los monumentos y edificios más notables que existen en Barcelona, con su correspondiente descripción*. Barcelona: Tipografía de L. Obradors y P. Sulé, 1872. <http://ddd.uab.cat/record/59981>

ÁLVAREZ, B. *Barcelona. Anuario ilustrado. Guía de la ciudad*. Madrid: diciembre de 1925.

AMAT CORTADA, Rafael. *Baró de Maldà, Calaix de Sastre* (1769-1819).

AMBRIÈRE, Madeleine (dir). *Dictionnaire du XIXe siècle européen*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

AMOSSY, Ruth. "Types Ou Stéréotypes? Les «Physiologies» et La Littérature Industrielle". *Romantisme* 19; 1989; pp. 113-123.
www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1989_num_19_64_5591

ANDRENIO (pseudónimo de Eduardo GÓMEZ de Baquero). "El turismo". *La Vanguardia*. Barcelona, 2 de octubre de 1910; p. 8.

ANGELÓN, Manuel. *Guía Satírica de Barcelona. Bromazo Topográfico-Urbano-Típico-Burlesco*. Barcelona: Imprenta de Ramírez, 1854. Edición facsímil: Monografías Históricas de Barcelona. Barcelona: Librería Millà, 1946.

ANGELÓN, Manuel. *Crónica de la provincia de Barcelona. Crónica general de España, ó sea, Historia ilustrada y descriptiva de sus provincias*. Madrid: Rubio, Grilo y Vitturi, 1870.

Anglo-American Practical Guide to Exhibition Paris 1900. London: William Heinemann, 1900.

Anuario-Almanaque del Comercio de la Industria de la Magistratura y de la Administración y el Almanaque de las 400.000 señas de Madrid, de Ultramar y de los Estados Hispano-Americanos Bailly-Baillière. Año I. Madrid: Carlos Bailly-Baillière, 1879.

ARBOUSSE-BASTIDE, Antoine-François. *A propos de tout, quelque chose ou mes impressions à Paris*. Paris: C. Meyrueis, 1857.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k105377j>

ARIÈS, Philippe/DUBY, Georges. *Historia de la vida privada*. Vol 4: *De la Revolución francesa a la Primera Guerra Mundial*. Madrid: Taurus, 2001.

ARNÚS, Gonzalo. *Barcelona Cosmopolita*. Barcelona: Imprenta Vda. Luis Tasso, 1908.

ASSOUN, Paul-Laurent. “L’effet Baedeker”: note psychanalytique sur la catégorie de guide de tourisme”. In *Situ. Revue des patrimoines*, núm 15. Paris: Ministère de la culture et de la communication, direction générale des patrimoines, 2011. <http://insitu.revues.org/582>

AUBENAS, Sylvie/GALL, Guillaume (dir). *Atget. Une rétrospective*. Paris: Hazan-Bibliothèque Nationale de France, 2007.

AUGÉ, Marc. *L'impossible voyage. Le tourisme et ses images*. Paris: Payot/Rivages, 1997.

AYNSLEY, Jeremy./GRANT, Charlotte. *Imagined Interiors. Representing domestic interior since the Renaissance*. London: V&A publications, 2006.

BAEDEKER, Karl. *Paris et ses environs, avec les principaux itinéraires entre les pays limitrophes de la France et Paris. Manuel du voyageur. Cinquième édition, revue et augmentée. Avec 10 cartes et 23 plans*. Leipzig: Karl Baedeker éditeur, 1878.

BAEDEKER, Karl. *Die Rheinlande von der Schweizer bis zur Holländischen Grenze*. Leipzig: Verlag von Karl Baedeker, 1892.

BAEDEKER, Karl. *Spanien und Portugal. Handbuch für Reisende*. Leipzig: Verlag von Karl Baedeker, 1897.

BALAGUER, Víctor. *Guía Cicerone de Barcelona a Martorell*. Barcelona: Imprenta Nueva de Jaime Jepús y Ramon Villegas, 1857.

BALAGUER, Víctor. *Guía-Cicerone de Barcelona a Tarrasa*. Barcelona: Imprenta Nueva de Jaime Jepús y Ramon Villegas, 1857.

BALCELLS, Albert (ed). *Història de la historiografia catalana*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. Secció Històrico-Arqueològica. Sèrie Jornades Científiques, 23-25 d'octubre de 2003.

BALDWIN, Thomas. *Airopaidia*, Chester: Printed for the author by J. Fletcher, 1786. <https://archive.org/details/Airopaidia00Bald>

BALZAC, Honoré de. “Avant-propos à la Comédie Humaine”. Juillet 1842. *Œuvres complètes de H. de Balzac*. Vol. 1. Paris: A. Houssiaux, 1855.

Bando General del Buen Gobierno o de policía urbana para esta ciudad de Barcelona, publicado por el Escelentísimo Ayuntamiento constitucional en mayo de 1839. Barcelona: Imprenta de Tomás Gaspar, 1839.

BARBIER, Frédéric. *Histoire du livre en Occident*. Paris: Armand Colin, 2001. Edición consultada: *Historia del libro*. Madrid: Alianza editorial, 2005.

Barcelona artística e industrial. Lujoso álbum de fotografías con un resumen histórico de la ciudad repartido por la SAF. Director: E. Canet. Barcelona: Sociedad de Atracción de Forasteros, 1914.

Barcelona artística e industrial. Lujoso álbum de fotografías con un resumen histórico de la ciudad repartido por la SAF. Director: E. Canet. Barcelona: Sociedad de Atracción de Forasteros, 1916.

Barcelona: guía de la ciudad y la exposición. Publicada bajo los auspicios del Patronato Nacional de Turismo. Barcelona: Sociedad de Atracción de Forasteros, 1929.

Barcelona. Guía general de la ciudad, 1920.

Barcelona. Guía práctica y artística de la ciudad con diez y ocho planos a seis tintas. Guías P.I.C.S. Patrocinada por la Asociación de Hoteleros y similares de Cataluña. Barcelona: Libreria Catalonia, 1929.

BARTHES, Roland. *Mythologies.* Paris: Éditions du Seuil, 1957.

BARTHES, Roland. *La Tour Eiffel* (1964). Paris: Centre national de la photographie-Seuil, 1989.

BARTHES, Roland. "Structure du fait divers". *Essais critiques.* Paris: Éditions du Seuil, 1964.

BARTHES, Roland. "Las láminas de la Enciclopedia". *El grado cero de la escritura. Seguido de Nuevos Ensayos Críticos.* Buenos Aires: ediciones Siglo XXI, 1973.

BARTHES, Roland. "Semiología y urbanismo" (1967). Conferencia impartida en el Instituto Francés del Instituto de Historia y Arquitectura de la Universidad de Nápoles. Edición consultada: *La aventura semiológica.* Barcelona: Paidós, 1993.

BAPST, Germaine. *Essai sur l'Histoire des Panoramas et des Dioramas.* Paris: Imprimerie Nationale, 1891. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k116928k.r>

BAUDELAIRE, Charles. *Écrits sur l'art.* Paris: Librairie Générale Française. Le livre de Poche classique, 1992.

BAUM, Frank L. *The Show Window: A Journal of Practical Window Trimming for the Merchant and the Professional.* 1897.

BAYLLI, Antoine, S. *La percepción del espacio urbano. Conceptos, métodos de estudio y su utilización en la investigación urbanística.* Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1979.

BENGOCHEA, Soledad./DESOLA, Ricardo. *Barcelona menestral. 1854-1936.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2011.

BENJAMIN, Walter. “El retorno del flâneur”; en HESSEL, Franz. *Paseos por Berlín* (1929). Edición consultada: Madrid: Tecnos, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Poesía y capitalismo*. Madrid: Taurus, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Das Passagen-Werk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982. Edición consultada: *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.

BENNETT, Tony. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge, 1995.

BENTHAM, Jeremy. *El panóptico*. Madrid: La Piqueta, 1980.

BERTHET, Élie. *Les catacombes de Paris*. 4 vols. Paris: L. de Potter, 1854. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5628978j.r>

BLAINVILLAIN, J.F.C. *Le Pariseum ou Tableau de Paris de l'an XII* (1804). Paris: de l'imprimerie de Cramer, 1804. <https://books.google.es/books?id=8ppRAAAAcAAJ>

BLASCO, Albert. *Barcelona Atracción. (1910-1936). Una revista de la Sociedad de Atracción de Forasteros*. Tesis doctoral. Barcelona: UPF, 2005. <http://hdl.handle.net/10803/7465>

BOFARULL, Antonio de. *Guía-Cicerone de Barcelona, o sea viajes por la ciudad con el objeto de visitar y conocer todos los monumentos artísticos, enterarse de todos los recuerdos y hechos históricos y saber el orijen de todas las tradiciones más orijinales pertenecientes a aquella. Obra útil y necesaria a toda clase de personas*. Barcelona: Imprenta del Fomento, octubre de 1847. Edición consultada: Imprenta Hispana de V. Castaños, 1855.

BOFARULL, Antonio de. *Pasado, presente y porvenir de Barcelona: memoria histórica, filosófica y social*. Barcelona: Establ. tip. de los Sucesores de N. Ramírez y Cia., 1881.

BOLAÑOS, María. *La memoria del mundo. Cien años de museología. 1900-2000*. Gijón: Ediciones Trea, 2002.

BOSCH, Lluís/FREIXA, Mireia (coord.). *Las ciudades Art Nouveau, entre el cosmopolitismo y la tradición local*. 1er CdF International Congress. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015.

BOUCHER, Geneviève. “Le Discours Sur Le Roman Dans Le Panorama Urbain: tableau, style et histoire chez Louis Sébastien Mercier”. *Études Françaises* 49, núm.1, 2013; pp. 23-41.

BOUILLET, Marie-Nicolas. *Dictionnaire des sciences, des lettres et des arts*. (3a ed). Paris: Hachette et Cie., 1857. <https://catalog.hathitrust.org/Record/005695525>

BOUNIOL, Bathild. *Ma croisade, ou les mœurs contemporaines: satires*. Paris: Sagnier et Bray-Julien Lanier et Cie., 1854.

<https://books.google.es/books?id=-KZbAAAACAAJ>

BOYER, Marc. *Histoire générale du tourisme du XVI^e au XXI^e siècle*. Paris: L'Harmattan, 2006.

B.R. *Le guide du promeneur aux barrières et dans les environs de Paris*. Paris: Ruel Ainé, 1851.

BREWER, John/MCKENDRICK, Neil/PLUMB, John Harold. *The Birth of a consumer society: the commercialization of eighteenth-century England*. London: Europa Publications, 1982.

BREWER, John. "The Error of Our Ways: Historians and the Birth of Consumer Society". *Cultures of Consumption. Working paper series*. London, 2004. www.consume.bbk.ac.uk

BRILLI, Attilio. *Quando viaggiare era un'arte*. Bologna: Società editrice Il Mulino, 1995.

BRILLI, Attilio. *Il viaggio in Italia*. Bologna: Società editrice Il Mulino, 2006. Edición consultada: *El viaje a Italia: Historia de una gran tradición cultural*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2010.

BRUNETTA, Gian Piero. *Il viaggio dell'icononauta dalla camera oscura de Leonardo a le luce dei Lumière*. Venezia: Marsilio, 1997. Versión castellana: *El largo viaje del iconauta. De la cámara oscura de Leonardo a la luz de los Lumière. Por un mapa europeo del navegar visionario*. Valencia: Ediciones Episteme, 1997.

BRUNETTA, G. P. "El dorado de los pobres: los viajes del iconauta". *Memorias de la mirada. Las imágenes como fenómeno cultural en la España contemporánea*. Santander: Fundación Marcelino Botín, 2001; pp. 27-43.

BRUNI Aretino, Leonardo. *Laudatio Florentinae urbis* (1403-1404). Edición consultada: *Laudatio Florentinae Urbis. Éloge de Florence. Histoire, éloquence et poésie à Florence au début du Quattrocento*. Textes choisis, édités et traduits par Laurence Bernard-Pradelle. Paris: Champion, 2008; pp. 196-301.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: Visor, 1996.

BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. 1757. Edición consultada: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Murcia: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1985.

BUZARD, James. *The Beaten Track: European Tourism, Literature, and the Ways to Culture, 1800-1918*. Oxford: Clarendon Press, 1993.

BUZONNIÈRE, Léon de. *Le Touriste écossais ou itinéraire général de l'Écosse*. Paris: Jules Lefebvre et Cie., 1830.

CAILLOIS, Roger. "Paris, mythe moderne". *Nouvelle Revue Française* XXV, 284, 1-5-1937. Edición consultada: "Paris, mito moderno". *El Mito y el Hombre*. México: Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1998.

CALATRAVA, Juan/GONZÁLEZ, José Antonio (eds). *La Ciudad: paraíso y conflicto*. Madrid: Abada editores, 2007.

CALATRAVA, Juan/NERDINGER, Winfried (eds). *Arquitectura Escrita*. Madrid: Círculo de Bellas Artes: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010.

CALATRAVA, Juan. "Balzac urbanista. El espacio parisino en Ferragús". *Proyecto y Ciudad. Revista de temas de arquitectura* núm. 2, 2011; pp. 5-22.

Calendario manual, y guía de forasteros en Barcelona, para el año de MDCCLXXVII. Barcelona: en la imprenta de los Herederos de Maria Angela Martí, 1776.

CALWETTI, John G. *Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago/London: University of Chicago Press, 1976.

CANETTI, Elias. *Das Augenspiel. Lebensgeschichte. 1931-1937*. Munchen-Wien: Carl Hanser Verlag, 1985. Edición consultada: *El juego de ojos. Obra completa* vol. 5. Barcelona: Random House Mondadori, 2011.

CAPMANY, Antoni de. *Memorias históricas sobre la Marina, Comercio y Artes de la antigua ciudad de Barcelona*. 4 vols. 1779-1792.

CARO BAROJA, Julio. *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: ediciones Istmo, 1990.

CARRERAS CANDI, Francesc. *La ciutat de Barcelona. Geografia General de Catalunya*. Vol 2. Barcelona: Establiment editorial de Albert Martín, 1916.

CARRERAS, Carles. *Geografia urbana de Barcelona: espai mediterrani, temps europeu*. Vilassar de Mar: Oikos-Tau, 1993.

CASSANY, Enric. *Els Quadres de Costums urbans del vuit-cents*. Barcelona: Edicions 62, 1987.

CASTELLANOS, Jordi. "Les tres cares del mirall. Els baixos fons com a tema literari". *Barcelona. Metròpolis Mediterrània* núm. 20; Ajuntament de Barcelona, 1991; pp. 82-89.

CERTEAU, Michel de/GIARD, Luce. *L'invention du quotidien*. 2 vols. París: Gallimard, 1980. Edición consultada: *La invención de lo cotidiano*. 1. *Artes de hacer*. 2. *Habitar, cocinar*. México: Universidad Iberoamericana, 1999.

CLARÉTIE, Jules. *Voyages d'un parisien*. Paris: A. Faure Libraire éditeur, 1865. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30246819m>

CLARÉTIE, Jules. "Cimètieres". *La vie à Paris*. 1895. Cap. XXX. Paris: Bibliothèque Carpentier, 1898. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k758793>

CLARÍN (pseudónimo de Leopoldo Alas). *La Regenta*. 1884-1901. Barcelona: Crítica, 2006.

CÓCOLA, Agustín. *El Barrio Gótico de Barcelona. Planificación del pasado e imagen de marca*. Tesis doctoral: Universitat de Barcelona, junio de 2010.

COHEN, Évelyne/TOULIER, Bernard/VAJDA, Joanne (eds.). "Le patrimoine des guides: lectures de l'espace urbain européen. *In Situ*. *Revue des patrimoines*, núm 15. Paris: Ministère de la culture et de la communication, direction générale des patrimoines, 2011.

COLLINS, Wilkie. "The Unknown Public". *Household words* 18, 21-8-1858; pp. 217-222. http://www.djo.org.uk/media/downloads/articles/4053_The%20Unknown%20Public.pdf

COMAS GALIBERN, José. *Guía del viajero en España. Itinerario artístico y pintoresco por la Península Ibérica*. Barcelona: Imprenta y Librería Religiosa y Científica del heredero de D. Pablo Riera, 1881.

COMMENT, Bernard. *The Panorama*. London: Reaktion Books, 1999.

CONSTANT DE TOURS (pseudónimo de Constant Chmielinski). *Vingt jours à Paris. Guide-Album du touriste*. Paris: Maison Quantin, 1890.

CONSTANT DE TOURS (pseudónimo de Constant Chmielinski). *Vingt jours à Paris. Guide-Album du touriste*. Paris: L.-H. May, 1900.

CONTY, Henry Auxcouteaux de. *Paris en poche: Guide pratique illustré de l'étranger dans Paris et ses environs*. Paris: Faure éditeur, 1863.

CONTY, Henry Auxcouteaux de. *L'Exposition en poche: guide pratique*. Paris: Office des Guides Conty, 1878.

CORBIN, Alain. *L'avènement des loisirs. 1850-1960*. Paris: Flammarion, 1995.

CORBIN, A./DIAZ, J.L./MICHAUD, S./MILNER, M. (eds.). *L'invention du XIX^e siècle*. Vol II: *Le XIX^e siècle au miroir du XX^e*. Paris: Klincksieck-Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.

CORBOZ, André. “Le territoire comme palimpseste”. *Diogène* 121. Paris: Gallimard, janvier-mars 1983; pp. 14-35. Edición consultada: “El Territorio como palimpsesto”; en Martín, Ángel. (ed). *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*. Barcelona: edicions UPC, 2004; pp. 25-34.

CORNET, Cayetano. *Guía completa del viajero en Barcelona. Contiene cuantas noticias se necesiten en la capital del Principado y en sus pintorescos alrededores y una descripción de las principales poblaciones y maravillas de Cataluña, establecimientos de baños y aguas minerales, etc. etc., y las tarifas de los ferrocarriles de toda España y del extranjero*. Barcelona: I. López editor Librería Española, 1863.

CORNET, Cayetano. *Guía y Añalejo Perpetuo de Barcelona. Recopilación de todas las funciones tanto religiosas como civiles que tienen lugar durante el año en la capital del Principado, [...] contiene todas las ferias de Cataluña, los mercados y fiestas mayores en número mucho mayor que en los demás*. Barcelona: Librería del Plus Ultra, 1863.

COROLEU, José. *Barcelona y sus alrededores: guía histórica, descriptiva y estadística del forastero. Ilustrada con 6 bellísimos cromos y con más de 100 vistas de monumentos, calles, paseos, jardines*. Barcelona: Jaime Seix, 1887.

CORTADA, Juan/MANJARRÉS, José de. *Libro verde de Barcelona. Añalejo de costumbres populares, fiestas religiosas y profanas, usos familiares, efemérides de los sucesos más notables acaecidos en Barcelona, noticia de la instalación de sus establecimientos y corporaciones de toda clase, con una porción de zarandajas más, unas formales y otras alegres, y algunas que no son alegres ni formales. Dedicado a los barceloneses. Un Juan y un José*. Barcelona: Imprenta de Tomás Gorchs, 1848. Edición facsímil: Valladolid: Maxtor, 2009.

CORTADA, Juan. *Cataluña y los catalanes*. Barcelona: Imprenta de Miguel Blanxart, 1860.

CORTADA, Juan. *Artículos escogidos. Entre los publicados del año 1838 al 1868 con los pseudónimos Abén, Abulema y Benjamín. Coleccionados y con una biografía del autor por D. Juan Sardá*. Barcelona: Librería clásica española, 1890.

CRARY, Jonathan. “Techniques of the observer”. *October* vol. 45. Cambridge: The MIT Press, Summer 1988; pp. 3-35.

CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer*. Cambridge: The MIT Press, 1990. Edición castellana: *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac, 2008.

CRARY, Jonathan. *Suspensions of Perception Attention, Spectacle, and Modern Culture*. MIT Press, 2000. Edición castellana: *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid: Akal, 2008.

CRUZ, Jesús. “La definición de los modelos de conducta burguesa en la España del siglo XIX”; en CIVIL, Pierre/CRÉMOUX, Françoise (eds). *Actas XVI Congreso Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del Hispanismo* (París, 9-13 de julio de 2007), vol. 2. Madrid: Editorial Iberoamericana-Vervuert, 2010.

CUCCU, Marina. “Las calles de Barcelona de Victor Balaguer”. *Barcelona. Quaderns d’Història* núm. 14. *Cerdà i els altres. La modernitat a Barcelona 1854-1874*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona-Institut de Cultura-AHCB, 2008; pp. 147-161. <http://www.raco.cat/index.php/BCNQuadernsHistoria/issue/view/10427/showToc>

CHABAUD, Gilles/COHEN, Évelyne/COQUERY, Natacha/PENEZ, Jérôme (eds). *Les Guides Imprimés du XVI au XX siècle. Villes, paysages, voyages*. Actes Du Colloque, 3-5 Décembre 1998. Université Paris VII-Denis Diderot. París: Belin, 2000.

CHAMPEAU, Geneviève. “Umbrales del relato y autorreferencia en los libros de viajes españoles contemporáneos”. *Letras*. 57-58: Monográfico *El viaje y sus discursos*, 2008; pp. 67-78.

CHAMPFLEURY, Jules. “La Morgue”. *Contes d’automne*. París: V. Lecou, 1854. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k107877n>

CHARTIER, Roger. ““Cultura popular”: retorno a un concepto historiográfico”. *Manuscrits* 12; 1994, pp- 46-62.

CHARTIER, Roger. *Culture écrite et société. L’ordre des livres (XVIe-XVIIIe siècle)*. París: Albin Michel, 1996.

CHARTIER, Roger/CAVALLO, Guglielmo (eds). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus, 1998.

CHATEAUBRIAND, François-René. *Itinéraire de Paris à Jerusalem* (1811). Edición consultada: *Œuvres Complètes de Chateaubriand*. París: Garnier frères, 1861.

CHICHÓN, Rafael. *Guía económica de Barcelona y la Exposición Universal*. Barcelona: Imprenta Sucesores de Ramírez, 1888.

DAMIEN, Elsa. “Les guides dans la culture touristique de la première moitié du XIX siècle”. *Chroniques italiennes* núms. 71-72, 2003; pp. 191-206. <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/71-72/Damien72.pdf>

DEBANS, Camille. *Les Plaisirs et les curiosités de de París. Guide humoristique et pratique*. París: Ernest Kolb éditeur, 1889. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113084h>

DÉCEMBRE-ALONNIER. *Les merveilles du nouveau Paris*. París: Bernardin-Béchet libraire-éditeur, 1867. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5720021d>

DELON, Michel. "Savoir totalisant et forme éclatée". *Dix-huitième siècle* núm. 14, 1982. www.persee.fr/doc/dhs_0070-6760_1982_num_14_1_1376

DELON, Michel. *Paris le jour, Paris la nuit*. Paris: Robert Laffont, 2002.

DELVAU, Alfred. *Le dessous de Paris*. Paris: Poulet-Malassis et de Broise libraires-éditeurs, 1860. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2045247>

DELVAU, Alfred. *Les lions du jour: physionomies parisiennes*. Paris: E. Dentu, 1867. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k209981s>

DELVAU, Alfred. *Les plaisirs de Paris: guide pratique des étrangers et illustré*. Paris: Faure, 1867. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62624b>

DESCHAUMES, Edmond. *Pour bien voir Paris*. París: Maurice Dreyfous, 1889.

DEVANTHÉRY, Ariane. "À la défense de mal-aimés souvent bien utiles: les guides de voyage. Propositions de lecture basées sur des guides de la Suisse de la fin du XVIII^e siècle et du XIX^e siècle". *Journal of Urban Research*, 4-2008. <http://articulo.revues.org/747>

DEVANTHÉRY, Ariane. "Entre itinéraires et trajets: représentations des déplacements dans les guides de voyage au tournant du XIX^e siècle". *In Situ. Revue des patrimoines*, núm 15. Paris: Ministère de la culture et de la communication, direction générale des patrimoines, 2011. <http://insitu.revues.org/661>

DÍAZ, José Luis. "Le Spectacle de la vie parisienne". *La Vie parisienne, une langue, un mythe, un style*. Actas del III congreso SERD: Paris, 7-9 juin 2007. http://www.etudes-romantiques.org/vie_parisienne.htm

DÍAZ DE BENJUMEA, Nicolás./RICARDO, Luis (dir). *Los hombres españoles, americanos y lusitanos*. Barcelona: establecimiento tipográfico-editorial de Juan Pons, 1881.

DIDEROT, Denis/D'ALEMBERT, Jean le Rond. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers (articles choisis)*. 2 vols. PONS, Alain (éd). Paris: Flammarion, 1993.

DIDEROT, Denis/D'ALEMBERT, Jean le Rond. *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.* (1751-1772). Edición consultada: MORRISSEY, Robert/ ROE, Glenn (eds). *ARTFL Encyclopédie Project*. Chicago: University of Chicago. Spring 2016 edition: <http://encyclopedia.uchicago.edu/>

DIDEROT, Denis. "Préliminaire. Des moyens de voyager utilement". *Œuvres Complètes*. Vol 17. Paris: Garniers Frères, 1876.

DONDEL DU FAOUËDIC, Noémie. *Voyages loin de ma chambre*. Tome II. Paris: Redon, 1898. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1029028>

DORRIAN, Mark/POUSSIN, Frédéric (eds). *Seeing from above. The aerial view in visual culture*. London-New York: I.B.Taurus, 2013.

DUBÁ NAVAS, Miguel. *Guía de Barcelona para 1847. Contiene cuanto puede ser útil a los forasteros y habitantes*. Barcelona: Imprenta de la Fraternidad de José Pont y Campins, 1847.

DUBBINI, Renzo. *Geografie dello Sguardo. Visione e paesaggio in età moderna*. Torino: Einaudi, 1994.

DU CAMP, Maxime. *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX^e siècle*. Paris: 1868-1875. Edición consultada: Paris: Libraire Hachette et Cie., 1875. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb33990537x>

DUCHET, Claude. "Pour une socio-critique, ou variations sur un incipit". *Littérature* núm. 1, Février 1971; pp. 5-14.

DUHAMEL, Philippe/KNAFOU, Rémy (eds.). *Mondes urbains du tourisme*. Paris: Belin, 2007.

ECO, Umberto. *El vértigo de las listas*. Barcelona: Lumen Editorial, 2009.

El Amigo del Forastero en Barcelona y sus cercanías, Dáse á luz con arreglo al estado de dicha ciudad en 1833. Tercera edición. Corregida y adicionada por Don José Solá. Va adornada con un mapa topográfico de Barcelona y su Barceloneta. Barcelona: Véndese en la Librería de José Solá, calle de la Bocaría. Imprenta de Benito Espona, 1833.

El Diablo Suelto: Enciclopedia de Verdades Dichas En Broma. Barcelona: José Ricart, 1864.

El Pájaro verde: que habla lo suyo y lo ageno, quisi-cosa satírica, humorística, burlesca y entrometida. Barcelona: Impr. de la Publicidad de Antonio Flotats, 1860.

En Barcelona: Guía práctica de la ciudad. Barcelona, 1921.

Enciclopedia Artística. Guía de Barcelona. Villanueva y la Geltrú: Oliva, impresor. 1908.

ELSNER, John/CARDINAL, Roger (eds). *The cultures of collecting*. London: Reaktion Books, 1994.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Culture ou mise en condition* (1965). Edición consultada: Paris: Les Belles Lettres, 2012.

FABRÉ, Jaume/HUERTAS, Josep M^a. “L'Eixample i la Barcelona Vella”. *Tots els barris de Barcelona*. Vol. V. Barcelona: Edicions 62, 1976.

FAUCON, M.T. *Véritable Guide Parisien pour les étrangers*. Paris: Coulon-Pineau, 1855.

FAUJAS DE SAINT-FOND, Barthélemy. *Description des experiences de la machine aérostatique de MM. de Montgolfier et celles auxquelles cette découverte a donné lieu*. Paris: Chez Cuchet, 1783.

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/description-des-experiences-de-la-machine-aerostatique-de-mm-de-montgolfier-et-de-celles-auxquelles-cette-decouverte-a-donne-lieu-ouvrage-orne-de-neuf-planches-en-taille-douce>

FERRONE, Vincenzo/ROCHE, Daniel (eds). *Diccionario histórico de la Ilustración*. Madrid: Alianza editorial, 1998.

FIGUEROLA, Laureano. *Estadística de Barcelona en 1849*. Barcelona: Imprenta y librería Politécnica de Tomás Garcés, 1849. Edición consultada: Madrid: Instituto de Estudios Fiscales, 1968.

FIORI, Ruth. *L'invention du vieux Paris. Naissance d'une conscience patrimoniale dans la capitale*. Wavre: Mardaga, 2010.

FITER INGLÉS, José. *Las cercanías de Barcelona. Guía-Cicerone descriptiva, estadística e histórica del forastero*. Barcelona: tipografía de la Casa Provincial de la Caridad, 1888.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary* (1856-1857). Edición consultada: Barcelona: ediciones Orbis-Editorial Origen, 1982.

FLAUBERT, Gustave. *Dictionnaire des idées reçues*. Paris: L. Conard, 1910.

FOLCH i TORRES, Josep Maria. *Select Guide Barcelona. Verdadera y única guía práctica para el turismo. Invierno de 1910/1911*. Barcelona: Sociedad de Atracción de Forasteros, 1910.

FOLCH i TORRES, Josep Maria. *Select Guide Barcelona. Verdadera y única guía práctica para el turismo. 1911-1912*. Barcelona: Sociedad de Atracción de Forasteros, 1911.

Fomento del Ensanche de Barcelona. Barcelona: Imprenta de Narciso Ramírez, 1863.

FORD, Richard. *A Handbook for Travellers in Spain, and Readers at Home. Describing the Country and Cities, the Natives and their Manners; the Antiquities, Religion, Legends, Fine Arts, Literature, Sports, and Gastronomy; with Notices on Spanish History*. [Parts I and II]. London: John Murray, 1845.

FORNEAS, M^a Celia. “El artículo de costumbres: crónica, crítica, literatura y periodismo”. *Estudios sobre el mensaje periodístico* 11, Madrid: Universidad Complutense, 2005; pp. 293-308. <http://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/view/13335>

FOUCAULT, Michel. “Des espaces autres”. *Dits et écrits. (1954-1988)*. Tome IV: 1980-1988. Paris: Gallimard. Collection Bibliothèque des Sciences humaines, 1994; pp. 102-105.

FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard, 1975. Edición consultada: *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI, 1998.

FOUCAULT, Michel. *Seguridad, territorio, población: curso del Collège de France, 1977-1978*. Madrid: Akal Ediciones, 2008.

FOURNEL, Victor. *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*. 1855. Ediciones consultadas: Paris: Adolphe Delahays, 1858 y Paris: E. Dentu, 1867. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k757298>

FOURNEL, Victor. *Paris Nouveau et Paris futur*. Paris: Jacques Lecoivre libraire-éditeur, 1865. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1018901>

FOURNIER, Edouard. *Paris démolí. Mosaïque de ruines*. Paris: Jules Dagneau, 1853. https://books.google.es/books?id=n_FAAAAcAAJ

FREIXAS, José María de. *Enciclopedia de tipos vulgares y costumbres de Barcelona*. Barcelona: Imprenta Catalana de Joaquin Bosch, 1844.

FUSTER, Joan. *Barcelona a la dècada moderada (1843-1854). El projecte industrialista en la construcció de l'estat centralista*. Tesis doctoral. Barcelona: Institut Universitari d'Història Jaume Vicens Vives. UPF, Setembre de 2004.

GAILLARD, Emmanuelle. “Quatre heures au Salon”. *Histoire par l'image*. <http://www.histoire-image.org/etudes/quatre-heures-salon>

GALLARD, Diego M^a. *Almanak Mercantil o guía de comerciantes*. Madrid: Ramón Ruiz, 1797.

GARCÍA, Marisa/FAVA, Nadia (eds). *Territorios del Turismo. Actas Preliminares*. Barcelona: Viguera Editores, 2014. <http://hdl.handle.net/10256/8798>

GARCÍA, Salvador. “L'arquitectura de Barcelona, 1837-1868: l'ornament com a proposta de singularitat”. *Barcelona. Quaderns d'Història* núm. 12. Ajuntament de Barcelona-AHCB, 2005; pp. 165-178. <http://www.raco.cat/index.php/BCNQuadernsHistoria/article/view/105604>

GARCÍA DEL REAL, Luciano. *Barcelona. Guía Diamante*. Barcelona: Librería de Francisco Puig, 1896.

GARCÍA DEL REAL, Luciano. *Barcelona. Guía Diamante*. Barcelona: Librería de Francisco Puig, 1904 (3ª edición, corregida y aumentada por F.P.A). Bilingüe castellano-francés.

GARCÍA ESPUCHE, Albert. *El quadrat d'Or: Centre de la Barcelona Modernista: la formació d'un espai urbà privilegiat*. Barcelona: Lunwerg Editores; Olimpíada Cultural, 1990.

GASTAMBIDE, Adrien-Joseph. *Traité théorique et pratique des contrefaçons en tous genres, ou De la propriété en matière de littérature, théâtre, musique, peinture*. Paris: Legrand et Descauriet editeurs, 1837. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5727743k>

GAUTIER, Hippolyte-Albert/DESPREZ, Adrien. *Les curiosités de l'exposition de 1878: guide du visiteur*. Paris: Libraire Charles Delagrave, 1878.

GAYET DE CESENA, Amédée. *Le nouveau Paris: guide de l'étranger pratique, historique, descriptif et pittoresque*. Paris: Garnier frères, libraires-éditeurs, 1864. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205951n>

GEORGEL, Chantal (ed). *La Jeunesse des Musées. Les musées de France au XIX siècle: Exposition Musée d'Orsay, 7 Février-8 Mai 1994*. Paris: Musée d'Orsay-Réunion des musées nationaux, 1994.

GERARD, Jean Ignace Isidore, *Grandville. Un autre monde*. Paris: H. Fournier, Libraire-Editeur, 1844. Edición castellana: *Otro mundo. Transformaciones, visiones, encarnaciones, elevaciones, locomociones, exploraciones, peregrinaciones, correrías y altos, cosmogonías, fantasmagorías, desvaríos, travesuras, humoradas y bufonadas. Metamorfosis, zoomorfosis, litomorfosis, metempsicosis, apoteosis y otras gnososis*. Palma de Mallorca: José J. Olañeta, 2001.

GIRARDIN, Delphine de. *Le Vicomte de Launay-Lettres parisiennes*. Tome I. Paris: Michel Lévy Frères, 1857. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205333v>

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Italienische Reise (Auch ich in Arkadien!)*. 1816. Edición consultada: *Viatge a Itàlia. També jo, a l'Arcadia!* 1786-1788. Barcelona: Columna, 1996.

GOUDEAU, Émile. *Paysages parisiens, heures et saisons. Illustrations. composées et gravées sur bois et à l'eau-forte par Auguste Lepère*. Paris: Henri Beraldi, 1892. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k103002r>

GOUDEAU, Émile. *Paris qui consomme. Tableaux de Paris*. Paris: Henri Beraldi, 1893. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108385z>

GOUDEAU, Émile/PAILLARD, Henri. *Paris-Staff: Exposition de 1900*. Paris: H. Beraldi, 1902. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1065308q>

GRAND-CARTERET, John. *XXè siècle, classes, mœurs, usages, coutumes, inventions*. Paris: Firmin-Didot, 1893.

GRAND-CARTERET, John. *Les almanachs français: bibliographie, iconographie des almanachs, années, annuaires, calendriers, chansonniers, états, étrennes, publiés à Paris, 1600-1895*. Paris: J. Alisie et Cie., 1896.

GRAND-CARTERET, John. *Vieux papiers, vieilles images. Cartons d'un collectionneur*. Paris: A. Levasseur & Cie., 1896.

GRAU, Ramon. "El pensament històric de la dinastia Bofarull". *Barcelona Quaderns d'Història* núm. 6. Barcelona: Institut Municipal d'Història-AHCB, 2002; pp. 121-138. <http://www.raco.cat/index.php/BCNQuadernsHistoria/article/view/105323>

GRISON, Georges. *Paris horrible et Paris original*. Paris: Dentu éditeur, 1882. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57732556>

GRITTI, Jules. "Les contenus culturels du Guide bleu". *Communications*, 10, 1967. *Vacances et tourisme*; pp. 51-64. http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1967_num_10_1_1143

GUARDIA, Manuel/OYÓN, José Luís. "Los Mercados públicos en la ciudad contemporánea. El caso de Barcelona". *Biblio 3W, Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. Universidad de Barcelona, Vol. XII, nº 744, 25 de agosto de 2007. <http://www.ub.es/geocrit/b3w-744.htm>

GUERRERO SÁNCHEZ, Atilana. "El género literario de la «Miscelánea» desde el Materialismo filosófico". *El Catoblepas* 159, mayo 2015; p. 10.

Guía de Forasteros en Barcelona para el año 1821. Barcelona: de la imprenta del ciudadano Dorca, 1821.

Guia de forasteros en Barcelona para el año de 1840, ó sea El amigo del forastero en la misma y cercanías : dase á luz con arreglo al estado de dicha ciudad en 1840/ corregido y adicionado por José Solá. Barcelona, 1840.

Guía práctica de las familias. Obra popular destinada a fomentar los intereses domésticos e indispensable a todas las clases. Madrid: Imprenta a cargo de D. Juan Rebollo, 1850.

Guía y plano de Barcelona y su ensanche: con indicaciones sobre la reforma, contiene además las calles y plazas de los pueblos del llano. Barcelona: Dirección-Administración de la Guía Consultiva, 1895.

Guide Armand Silvestre Paris et ses environs et de l'exposition de 1900. Paris: Didier et Méricant editeur, 1900.

Guide de l'Exposition universelle et de la ville de Paris pour 1878, avec plans des théâtres et des arrondissements de Paris. Paris: Edité par la Société La Publicité, 1878.

Guide générale dans Paris. Guides Illustrés à 1 franc. Paris: Paulin et Chevalier, 1855. <https://archive.org/details/guidegeneraled00expo>

Guide secret de l'étranger célibataire à Paris. Paris: L.Gallibaud, 1889.

Guide to London and its suburbs. One-shilling Routledge's popular. London: George Routledge and sons ltd., 1862.

Guides-Joanne París, 1889. Paris: Hachetteet Cie.; 1889.

GUILLEMIN, Léon. *Physiologie des quartiers de Paris.* Paris: Desloges éditeur, 1841.

GUILLOT, Adolphe. *Paris qui souffre. La basse geôle du Grand Châtelet et les morgues modernes.* Paris: Rouquette, 1887. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1025053d>

HAMON, Philippe. *Expositions. Littérature et Architecture au XIXè siècle.* Paris: Editions José Corti, 1989.

HAMON, Philippe. *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes: une anthologie.* Paris: Mácula, 1991.

HAMON, Philippe. *Du Descriptif.* Paris: Hachette, 1993.

HAMON, Philippe. *Imageries, littérature et image au XIXe siècle.* Paris: Éditions José Corti, 2001.

HAMON, Philippe/VIBOUD, Alexandrine (eds). *Dictionnaire thématique du roman de mœurs en France. 1814-1914.* 2 vols. Paris: Presses Sorbonne nouvelle, 2008.

HANCOCK, Claire. *Paris et Londres au XIXe siècle-Représentations dans les guides et récits de voyage.* Paris: CNRS éditions-Espaces & milieux, 2003.

Handbook for travellers in Switzerland and the Alps of Savoy and Piedmont, including the protestant valleys of the Waldenses. London: John Murray & son, 1838.

HANKINS, Thomas L./SILVERMAN, Robert, J. *Instruments and the imagination.* New Jersey: Princeton University Press, 1995.

HANS, Ludovic/BLANC, J.J. *Guide à travers les ruines. Paris et ses environs.* Paris: Lemerre éditeur, 1871.

HAZAN, Eric. *L'invention de París. Il n'ya pas de pas perdus.* Paris: Éditions du Seuil, 2002.

HEINE, Heinrich. *Reise von München nach Genua, 1829.* Edición consultada: "Viatge de Múnic a Gènova" (1829). *Quadres de Viatges.* Barcelona: edicions 62, 1983.

HEREU, Pere. *Vers una arquitectura nacional*. Barcelona: edicions UPC, 1987.

HOBBSAWN, Eric. *La era de la revolución. 1789-1848*. Barcelona: Crítica-Grijalbo Mondadori, 1997.

HOBBSAWN, Eric. *La era del capital. 1848-1875*. Barcelona: Crítica-Grijalbo Mondadori, 1998.

HUART, Louis. *Physiologie du flâneur*. Paris: Aubert-Lavigne, 1841. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62352r>

HUE, Fernand. *Autour du monde en pousse-pousse. Voyage d'un ressuscité*. Paris: Lecène Oudin et Cie edituers, 1891. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5662637t.r>

HUGO, Víctor. *Nuestra Señora de París* (1831). Madrid: Alianza editorial, 1980.

HUGO, Víctor. "Guerre aux démolisseurs". *Revue des Deux Mondes*. Période initiale, tome 5, 1832; pp. 607-622.

HUHTAMO, Erkki. "Global Glimpses for Local Realities: The Moving Panorama, a Forgotten Mass Medium of the 19th Century". *Art Inquiry*. Volume IV (XIII), 2002. Special Issue: "Globalization in Art and Culture"; pp. 193-223.

Huit jours à Paris: guide des étrangers et des promeneurs. Paris: Ledot jeune éditeur; Bruxelles: Rosez, libraire, 1864.

HUYSMANS, Joris-Karl. "Le Salon officiel de 1881". *L'Art Moderne*. (2ª ed). Paris. Stock éditeur, 1903.

HYPPOLITE, Pierre (ed). *Architecture, littérature et espaces*. Limoges: Pulim, 2006.

Indicador de Barcelona de 1864, con expresión de todas sus calles, plazas, plazuelas, mercados, pasajes, paseos, edificios públicos, y relación del distrito o barrio a que cada uno corresponde, hallados instantáneamente por un sistema nuevo. Barcelona: Establecimiento Tipográfico de Narciso Ramírez y Rialp, 1864.

J.A.S./M.LL. *El Consultor: nueva guía de Barcelona: obra de grande utilidad para todos los vecinos y forasteros y sumamente indispensable a los que pertenecen a la clase mercantil e industrial*. Barcelona: establecimiento tipográfico de Narciso Ramírez, 1857 y 1863.

JANIN, Jules. *Paris depuis la révolution de 1830*. Bruxelles: Louis Hauman et Comp^e Libraires, 1832. <https://books.google.es/books?id=9GIVAAAAYAAJ>

JANIN, Jules. *Musée des familles, lectures du soir*. Núm. 1: octobre 1833. Premier volume. 1833-1834. Paris: Ch. Delagrave éditeur, 1844. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb32820948x>

JANIN, Jules. *Variétés littéraires*. Paris: Collection Hetzel, Libraire de L. Hachette et Cie., 1859.

JERROLD, Douglas William/THACKERAY, William M. *Heads of the people or portraits of the English* (1838). Edición consultada: London: Robert Tyas, Cheapside, 1840.

JERROLD, William Blanchard/DORÉ, Gustave. *London, a pilgrimage*. 1872. Edición consultada: *Londres, una peregrinación*. Madrid: Abada editores, 2004.

JÈZE. *Tableau de Paris. Formé d'après les antiquités, l'histoire, la description de cette ville, & contenant un calendrier civil; le précis de l'histoire de cette ville, un abrégé du ministère: les noms, les demeures & les districts de tous les premiers commis des quatre secrétaires d'état, du lieutenant général de Police, du prévôt des marchands, du contrôleur général et des intendants des finances. Le gouvernement, les divers établissemens pour les sciences & artslibéraux: la demeure des maîtres dans les langues, sciences, & ce. Les spectacles, les cabinets de tableaux, d'histoire naturelle, & autres curiosités: les manufactures, la compagnie des Indes, la bourse & la définition des principaux effets qui s'y négocient*. Paris: Chez C. Herissant, 1759.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65253595>

JÈZE. *Journal du Citoyen*. La Haye, 1754.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64383579>

JOANNE, Adolphe. *Paris illustré. Nouveau guide de l'étranger et du parisien. Contenant 414 vignettes dessinées sur bois par A. de Bar, Fichot, Hubert Clerget, Lancelot, Theron, etc. Un grand plan de Paris, les plans des bois de Boulogne et de Vincennes, du Louvre, du Père-Lachaise, du Jardin des Plantes, etc. et un appendice sur l'exposition de 1867*. Paris: Librairie de L. Hachette et Cie., 1867.
<https://archive.org/details/parisillustrnouv00joan>

JOANNE, Adolphe. *Paris Illustré en 1870. Guide de l'étranger et du parisien*. 3^o ed. Paris: Librairie de L. Hachette et Cie., 1870.
<https://archive.org/details/parisillustreen100joan>

JORBA, Dionisio Jerónimo. *Descripción de las excelencias de la muy insigne ciudad de Barcelona, compuesta por Dionysio Hieronymo de Iorba; traduzida de latin en Romance castellano por Ioan Miguel de Rosers...*, impremta Hubert Gotard on l'any 1589.

JUTGLAR, Antoni. *Historia crítica de la burguesía en Cataluña*. Barcelona: Anthropos, 1984.

Kalendario y Guía de forasteros en Barcelona, para el año de MDCCLXXXVI: contiene los tribunales, juntas, oficinas, administraciones, y academias de esta ciudad, los señores que las componen, calles donde viven, y otras noticias de varios establecimientos útiles á la sociedad civil. Barcelona: Por la Viuda Piferrer. Véndese en su librería administrada por Juan Sellent, 1785.

Kalendario Manual y Guía de Forasteros para el año 1815: contiene los tribunales, junta, oficinas, administraciones y academias de esta ciudad, los señores que las componen, calles donde viven y otras noticias de varios establecimientos útiles a la sociedad civil, etc. Barcelona: en la imprenta de Agustín Roca, 1814.

KALIFA, Dominique. "L'Ère de la culture-marchandise". *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 1999; pp. 7-14. <http://rh19.revues.org/index152.html>

KNEBEL, Hans Joachin. *Sociología del Turismo*. Barcelona: Hispano Europea, 1974.

KAPLOW, Jeffry (ed.). *Louis-Sébastien Mercier, Le Tableau de Paris*. Paris: La Découverte, 1998.

LA BÉDOLLIÈRE, Émile de. *Le Nouveau Paris, histoire de ses vingt arrondissements. Gustave Doré, dessins et gravures. Desbuissons, dessins des cartes*. Paris: G. Barba, 1861. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1030034>

LABORDE, Alexandre de. *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*. Paris: impr. de P. Didot l'aîné, 1806-1820.

LABORDE, Alexandre de. *Itinéraire descriptif de l'Espagne, et tableau élémentaire des différentes branches de l'administration et de l'industrie de ce royaume el Itinéraire descriptif de l'Espagne*. Paris: chez H. Nicolle et Lenormant, 1808.

La ciudad de Barcelona. Itinerarios prácticos. Guía LOP. Novísima edición. Corregida y aumentada con numerosos datos y fotografías. Planos nuevos, rectificadas a la vista del oficial. Barcelona: Antonio López editor, 1910.

LACHÈVRE, Frédéric. *Bibliographie sommaire des keepsakes et autres recueils collectifs de la période romantique: 1823-1848*. 2 vols. Genève: Slatkine reprints, 1929.

LAHUERTA, Juan José. *Mobilis in mobili. Notas sobre la idea de progreso en Jules Verne y Una ciudad ideal*. Barcelona: Hacer, 1984.

LAROUSSE, Pierre. *Grand Dictionnaire Universel du XIX siècle*. Paris: Larousse éditeur, 1867-1890.

LAUGIER, Marc-Antoine. "De l'embellissement des Villes". *Essai sur l'Architecture*. A Paris, chez Duchesne, rue S. Jacques, au Temple du Goût. Avec approbation & privilege du Roy. M. DCC. LIII.

LAVATER, Johann Kaspar. *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (1775-1778). Ediciones consultadas: *El Fisónomo portátil o compendio del arte de conocer a los hombres por las facciones del rostro*. (Extracto en castellano) Paris: de la imprenta de Pillet aîné, 1838; y *L'art de connaitre les hommes par la physionomie. Nouvelle édition corrigée et disposée*

dans un ordre plus méthodique; précédée d'une notice historique sur l'auteur; augmentée d'une exposition des recherches ou des opinions de La Chambre. Paris: L. Prudhomme, 1806-1809.

LAVIGNE, Germond de. *Itinéraire descriptif de l'Espagne et Portugal. Guides Joanne.* Paris: Hachetteet Cie., 1859.

LEBRUN, M./RORET, Nicolas-Edme. *Manuel Complet du voyageur dans Paris ou nouveau guide de l'étranger dans cette capitale, soit pour la visiter, ou s'y établir. Contenant la description historique, géographique et statistique de paris, son tableau politique, sa description intér.* Paris: Roret Libraire, 1828.
<http://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/17021-manuel-complet-du-voyageur-dans-paris->

Lectures pour tous. Revue Universelle Illustrée. Núm. 1. Paris, octobre, 1911.

LEFEUVRE, M. *Souvenir des catacombes de Paris. Vues photographiques.* Paris: Lefeuve photographie éditeur, 1889.

LESAGE, Alain-René. *Le Diable boiteux.* Paris: chez la Vve Barbin, 1707.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8615750p/f10>. Otras ediciones consultadas: Paris: Veuve Pierre Ribou, 1726 y Paris: Ernest Bourdin et Cie éditeurs, 1840.

LESS-MAFFEI, Grace. "From Service to Self-Service. Advice Literature as Design Discourse, 1920-1970". *Journal of Design History*, vol. 14, n° 3. Oxford: Oxford University Press, 2001; pp. 187-206.

Le Conducteur au Cimetière de l'Est ou du Père Lachaise. Contenant l'esquisse descriptive et topographique de ce lieu funèbre, et le tableau des scènes et mœurs dont il est le témoin. Paris: Imprimerie de Plassan, 1820.

LE GOFF, Jacques. *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario.* Barcelona: Paidós, 1991.

Le Guide de l'expo de 1900. 100 illustrations. Paris: Flammarion, 1900.

Le guide "parisien": connaître Paris, c'est bien, connaître la parisienne, c'est mieux. Les guides illustrés. Paris: Imp. Kapp. s.d.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6379098c>

LIPPMANN, Walter. *Public Opinion.* New York: Harcourt, Brace and Co., 1922. Edición consultada: Dover, 2004.

Lo Xanguet. Almanach per l'any 1873 y 1874. Barcelona: I. López, s.d.

LÓPEZ GUALLAR, P. "Evolució demogràfica. 1833-1930"; en SOBREQÜÉS, J. (dir.). *Història de Barcelona.* Vol VI. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1995.

LÓPEZ GUALLAR, P. “Naturales e inmigrantes en Barcelona a mediados del siglo XIX”. *Barcelona Quaderns d’Història* 11. Barcelona: Institut Municipal d’Història-AHB, 2004; pp. 89-92.

<http://www.raco.cat/index.php/BCNQuadernsHistoria/article/view/105586>

LLANAS, Manuel. *L’edició a Catalunya: el segle XIX. Història de l’edició a Catalunya*. Barcelona: Gremi d’editors, 2004.

LLORENTE, Marta (coord.). *Topología del espacio urbano. Palabras, imágenes y experiencias que definen la ciudad*. Madrid: Abada editores, 2014.

LLORENTE, Marta. *La ciudad: huellas en el espacio habitado*. Barcelona: Acantilado, 2015.

MACCANNELL, Dean. *The Tourist. A new theory of the leisure class*. London: Macmillan., 1976. Schoken Books; University of California Press, 1976. Edición consultada: *El turista. Una nueva teoría de la clase ociosa*. Madrid: Melusina Editorial, 2003. (Según la edición revisada en 1999).

MACHART, Firmin Auguste Edme. *Descarnado, ou Paris à vol de diable*. Paris: Delaunay, 1837. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58162816>

MADERUELO, Javier. (dir). *Paisaje e Historia*. Madrid: Abada editores, 2009.

MADOZ, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. 16 vols. Madrid: Establecimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, 1846-1850.

MAILLARD, Firmin. *Recherches historiques et critiques sur la Morgue*. Paris: A. Delahays, 1860. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k92329v>

MALEVILLE, J. *Paris à vol d’oiseau*. Paris: Libraire Scientifique, industrielle et agricole Eugène Lacroix éd., 1865. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64488898>

Manual de Forasteros que les guiará... Barcelona: por Garriga y Aguasvivas, 1819 y 1831.

Manual y guia de Forasters per a saber los noms, y trovar facilment los carrers, plassas, y travesías, juntament los Colegis y Gremis situats en esta present Ciutat de Barcelona; ab un índice general, y a la fi una llista de tots los Monuments y Adoracions que hi ha en dita Ciutat. Compost per un curiós de la Capital. Barcelona: En la estampa de Maria Angela Martí Viuda, en la Plassa de Sant Jaume. Any 1761.

MANGUEL, Alberto. *Una historia de la lectura*. Madrid: Alianza, 2013.

MARCHAL, Charles. *Physiologie de l’anglais à Paris*. Paris: Fiquet, 1841. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1034478>

MARCHANT DE BEAUMONT, F-M. *Le Conducteur de l'étranger à Paris*. Paris: Chez J. Moronval imprimeur, 1815. Otras ediciones consultadas: 1817 y 1820.

MARCHANT DE BEAUMONT, F-M. *Manuel et itinéraire du curieux dans le cimetière de Père Lachaise*. 3^e édition. Paris: Emler Frères, 1828.

MARCO, Joaquín. *Literatura popular en España en los XVIII y XIX: Una aproximación a los pliegos de cordel*. 2 Vols. Madrid: Taurus, 1972.

MARIN DE P***, J.C.G. *Quinze jours à Paris ou guide de l'étranger dans la capitale et ses environs. Tableau synoptique et pittoresque*. Paris: Palais Royal, Galerie d'Orléans, 1854.

MARINA, José-Miguel. *La fábula del bazar. Orígenes de la cultura del consumo*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2001.

MARQUIS DE ROCHEGUDE. *Guide pratique à travers du vieux Paris. Maisons historiques ou curieuses, anciens hotels pouvant être visités, en trente-trois itinéraires détaillés (deuxième édition)*. París: Hachette & Cie., 1903.
<https://archive.org/details/guidepratiqueetra00roch>

MARTÍ, Joan. *Bellezas de Barcelona: relación fotografiada de sus principales monumentos, edificios, calles, paseos y todo lo mejor que encierra la antigua capital del principado*. Barcelona: Vives-Martí, 1874.

MARTÍ DE SOLÀ, Modesto. *Barcelona y su provincia. Guía-Itinerario descriptiva, Estadística y Pintoresca*. 2^o edición. Barcelona: Establecimiento Tipográfico "La Academia", 1888.

MATAS, José/SAURÍ, Manuel. *Guía general de Barcelona para el año 1861*. Barcelona: Imprenta de D. Manuel Saurí, 1860.

MAYHEW, Henry/CRUIKSHANK, George. *The adventures of Mr and Mrs Sandboys and family who came up to London to "enjoy themselves", and to see the Great Exhibition*. London: George Newbold, 1851.
<https://archive.org/details/1851oradventures00mayh>

MAYHEW, Henry/LEMON, Mark (et.al). *Punch Magazine*. Vols. 20-21. London: Punch Publications Limited, 1851. <https://sites.google.com/site/punchvolumes/>

MAYHEW, Henry/TUCKNISS, William/BEEARD, Richard. *London labour and the London poor; a cyclopædia of the condition and earnings of those that will work, those that cannot work, and those that will not work*. London: Griffin, Bohn, and Company, 1861-62.

MELLADO, Francisco de P. *Guía del viajero en España: comprende una noticia histórica, estadística y geográfica del reino*. Madrid: Estab. Tip. calle del Sordo, 1842.

Memoria de la Sociedad de Atracción de Forasteros. Barcelona: SAF, 1916.

MERCIER, Louis-Sébastien. *Tableau de Paris*. (vols 1-2). A Hambourg, Chez Virchaux & compagnie, se trouve à Neuchatel Chez Samuel Fauche, 1781. <https://books.google.es/books?id=J0kGAAAAQAAJ>

MERCIER, Louis-Sébastien. *Tableau de Paris. Nouvelle édition corrigée & augmentée*. Amsterdam, 1783-1788. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb436616978>

MERCIER, Louis-Sébastien. *Le Nouveau Paris*. 6 vols. Paris: Fuchs, C. Pougens et C. F. Cramer, 1797. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64572183>

MÉSANGERE, Pierre-Antoine Lebourg de. *Le Voyageur à Paris. Tableau pittoresque et moral de cette capitale*. Paris: Chaigneau aîné imp-lib et Devaux libraire, 1797.

MESONERO ROMANOS, Ramón. *Escenas matritenses por el curioso parlante*. 2ª época. 1836-1842. Madrid: Imprenta y Librería de Ignacio Boix, 1845.

MESTRES, Apel·les. "Las dos Barcelonas". *Barcelona descrita por sus literatos, artistas y poetas*. Barcelona: Patronato Oficial de la Unión Gremial de Barcelona, 2ª edición: 1916.

MIRÓ FOLGUERA, Josep. *Quince días en Barcelona. Guía 1902. Barcelona y Montserrat*. Guías Dalmau. Barcelona: M. Dalmau Oliveres, 1902.

Miscelánea de comercio, artes y literatura. Madrid: imprenta Repullés, 1819-1820.

MOHOLY-NAGY, László. *The New Vision: From Material to Architecture*. New York: Brewer, Warren and Putnam, 1932.

MOLLIER, Jean-Yves/SIRINELLI, Jean-François/VALLOTTON, François (eds.). *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques: 1860-1940*. Paris: Presses universitaires de France, 2006.

MONDENARD, Anne de. "La Mission héliographique: mythe et histoire". *Études photographiques*, núm. 2, mai 1997; pp. 60-82.

MONÉS, M. Antònia/VENTURA, Anna (eds.). *100 Anys d'estadística Municipal*. Barcelona: Departament d'Estadística, Ajuntament de Barcelona, 2003.

MONNIER, Henry. *Scènes populaires, dessinées à la plume*. Paris: Levavasseur, 1830.

MONLAU ROCA, Pedro Felipe. *¡Abajo las murallas! Memoria sobre las ventajas que reportaría Barcelona y especialmente su industria de la demolición de las murallas que circuyen la ciudad*. Barcelona: Imprenta del Constitucional, 1841.

MONLAU ROCA, P. F. *El amigo del forastero en Madrid y sus cercanías*. Madrid: Imprenta de Gaspar y Roig, 1850.

MOREAU, E. De/PETIT, Pierre (photographe). *Guide-Recueil de Paris-Brûlé. Événements de mai de 1871. Contenant le récit de l'entrée de l'armée à Paris et la bataille des rues, des notices historiques et archéologiques sur tous les monuments et maisons particulières incendiés ou détruits, un joli plan de Paris colorié et une collection de photographies avant et après l'incendie*. Paris: Dentu éditeur, 1871.
<https://books.google.es/books?id=sAFTAAAACAAJ>

MORENO LEONI, Álvaro M. "Memoria, historia y odio en la Periégesis de Pausanias". *Ágora. Estudios Clásicos en debate*, núm. 17, 2015; pp. 347-369.
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=321037735014>

MORLIER, Hélène. "Les Guides Joanne: invention d'une collection". *In Situ. Revue des patrimoines*, núm 15. Paris: Ministère de la culture et de la communication, direction générale des patrimoines, 2011. <http://insitu.revues.org/524>

MOULIN, Henri. *Impressions de voyage d'un étranger à Paris. Visite de l'exposition universelle de 1855*. Paris: Mortain, 1856.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k35147q/f1>

MUNTANER, Ramon. *La Barcelona vuitcentista. 1801-1900*. Barcelona: Llibreria Catalònia, MCMXXIX.

MUREI, P. /MUREI, C. *Le mentor de l'étranger dans Paris et ses environs. 15 jours à Paris pour 110fr. Guides Murei*. Paris. Firmin Marchand, 1867.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54707165/f8>

NADAR (Pseudónimo de Felix Tournachon). *Le droit au vol*. Paris: Hetzel, 1860.

NADAR. *À terre et en l'air. Mémoires du Géant*, Paris: É Dentu, 1864.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6438360s>

NADAR. *Quand j'étais photographe. Préface de Leon Daudet*. Paris: Flammarion, 1895-1905. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61731n>

NESBITT, Molly. *Atget's seven albums*. New Haven, Yale University Press, 1992.

NIEPOVIE, Gaëtan. (Pseudónimo de Karol Frankowski). *Études physiologiques sur les grandes métropoles de l'Europe occidentale*. Paris: Libraire de Charles Gosselin, 1840. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6381040z/f9>

NIETO, Inés. *Col·leccions editorials a la Barcelona del Vuitcents: el cas de Joan Oliveres i Gavarró (1812-1891)*. Màster Universitari de Biblioteques i Col·leccions Patrimonials. Universitat de Barcelona. Treball Final de Màster, curs 2013-2014.
<http://hdl.handle.net/2445/59447>

NODIER, Charles. *Nouvelle Histoire de Paris et ses environs*. París: Pourrat Frères, 1839-1841. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63740070>

NODIER, Charles/LURINE, Louis (ed). *Les environs de Paris, paysage, histoire, monuments, moeurs, chroniques et traditions, ouvrage rédigé par l'élite de la littérature contemporaine sous la direction de MM. Charles Nodier et Louis Lurine*. Paris: Boizard & Kugelman éditeurs, 1844.

NORA, Pierre (dir). *Les lieux de mémoire*. 3 vols. Paris: Gallimard, 1986.

OETTERMANN, Stephan. *The Panorama. History of a mass medium*. New York: Zone Books, 1997.

Ordenanzas municipales de la ciudad de Barcelona. Barcelona: Imprenta nueva de Jaime Jepús y Ramón Villegas, 1857.

OSSORIO GALLARDO, Carlos. *Douze Jours à Barcelone: Guide Illustrée*. Barcelona: La Neotípia, 1908.

OSTERHAMMEL, Jürgen. *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. München: C. H. Beck Verlag, 2008. Edición consultada: *La transformación del mundo*. Barcelona: Crítica, 2016.

OZOUF-MARIGNIER, Marie-Vic. "Des Guides Joanne au Guide Vert Michelin: points, lignes, surfaces". *In Situ. Revue des patrimoines*, núm 15. Paris: Ministère de la culture et de la communication, direction générale des patrimoines, 2011. <http://insitu.revues.org/566>

PALOU, Saida. *Barcelona, destinació turística. Un segle d'imatges i de promoció pública*. Belcaire d'Empordà: Edicions Vitel·la, 2012.

PALOU, Saida (coord.). *Destinació BCN: història del turisme a la Ciutat de Barcelona*. Barcelona: Efadós. Arxiu Històric de la Ciutat, 2016.

PARKHURST FERGUSON, Priscilla. *Paris as Revolution: Writing the Nineteenth-Century City*. Berkeley: University of California, 1994.

PATXOT, Fernando. *Manual del Viajero en Barcelona. Redactado y recopilado en vista de los mejores documentos y datos estadísticos por una reunión de amigos colaboradores*. Barcelona: Imprenta de Francisco Oliva, 1840.

PARCERISA, Francesc/PIFERRER, Pau. *Recuerdos y Bellezas de España: obra destinada para dar a conocer sus monumentos, antigüedades, paysages etc*. Vol.1: *Principado de Catalunya*. Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdaguer, 1839.

Paris à vol d'oiseau, son histoire, celle de ses monuments, de ses embellissements et accroissements successifs, depuis l'époque de sa première enceinte jusqu'à l'échevement de ses fortifications actuelles. Paris: B. Renault éditeur, 1845.

Paris à vol d'oiseau, son histoire, celle de ses accroissements successifs, de ses antiquités, de ses embellissements. París: R. Ruel, 1851.

Paris à vol d'oiseau. Illustrations de G. Fraipont. París: À la librairie illustrée, 1889.

Paris, 1889. Guides-Joanne París: Hachette et Cie., 1889.

Paris-Exposition. Soixante centimes. Avec 34 plans donc deux en couleurs. Champ de Mars & Trocadéro. Esplanade des Invalides. París: Armand Colin et. Cie, éditeurs, 1889.

Paris Exposition 1900. Guide pratique du visteur de Paris et de l'exposition. París: Hachette et Cie., 1900.

Paris Guide. Par les principaux écrivains et artistes de la France. Vol. I: *La science, l'art.* Vol. II: *La vie.* París: Libraire internationale, 1867.
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb36487887b>

Paris Passe-Partout. Offert Par les Grands Magasins de la Place Clichy. París: 1889.

Paris. Sa vie et ses plaisirs. Par un parisien du pré aux clercs. Guide de l'Exposition Universelle. París: Bibliothèque Charconac, dixième édition, 1889.

PECCADILLE. "La Morgue". *Le Voleur illustré: cabinet de lecture universel.* Núm. 1321. París, 27 d'octobre 1882.

PEREC, Georges. *Penser-Classer.* París: Hachette-Textes du XXè siecle, 1985.
Edición consultada: *Pensar-Clasificar.* Barcelona: Gedisa, 2001.

PERITON, Diana. The 'Coupe Anatomique': sections through the nineteenth century Parisian apartment block. *The Journal of Architecture.* Vol. 9, no. 3, London: Routledge, 2004. p. 289-304. <http://dx.doi.org/10.100/13602360412331296116>

PETRARCA, Francesco. *Subida al monte Ventoso.* Madrid: José J. Olañeta, 2011.

PI Y ARIMON, Andrés Avelino. *Barcelona antigua y moderna o, Descripción é historia de esta ciudad desde su fundación hasta nuestros días: contiene la topografía de Barcelona; su clima; calles y plazas; monumentos antiguos y modernos; palacios y edificios reales, nacionales, religiosos, civiles, públicos y particulares; gobierno y legislación antiguos y modernos; instituciones religiosas, científicas, literarias, artísticas y filantrópicas; estados eclesiástico, judicial, civil y militar; hombres ilustres; estadística; bibliografía; marina, comercio, industria, descubrimientos, inventos; historia política desde la época de los Cartagineses hasta el año 1843; servicios, méritos, privilegios, etc. etc.,* Barcelona: Librería Politécnica de Tomás Gorchs, 1854.

PIKE, David L. *Metropolis on the Styx. The underworlds of modern urban culture. 1800-2001.* Ithaca-London: Cornell University Press, 2007.

PIZZA, Antonio. *Londres-París. Teoría, Arte y Arquitectura en la ciudad moderna. Tomo I. 1841-1909*. Barcelona: Edicions UPC, 1998.

PIZZA, Antonio. *Parigi e Baudelaire. Letteratura, arti e critica nella città moderna*. Milano: Edizioni Unicopli, 2017.

POE, Edgar Allan. *The man of the crowd*. 1840. Edición consultada: *L'home de la multitud. Tots els contes*. Volum II. Barcelona: Columna, 2002.

PONTMARTIN, Armand de. *Causeries littéraires*. Paris: M. Lévy frères, 1854. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2046413>

PRATS, Juan. *Guía de Barcelona de calles, plazas, paseos, avenidas, parques, oficinas públicas, asilos, iglesias, teatros, consulados, etc., etc.* ...Barcelona: Rápido, 1924.

PRATS, Juan. *Guía de Barcelona (oficial). Edición económica*. Barcelona: Editorial "Rápido", 1929.

PRIVAT D'ANGLEMONT, Alexandre. *Voyage à travers de Paris*. 6 vols. Paris: Chez Paulier éditeur-libraire, 1846. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k102242g>

PRIVAT D'ANGLEMONT, Alexandre. *Paris-Anecdote. Les industries inconnues, la Childebert, les oiseaux de nuit, la villa des chiffonniers*. Paris: P. Janet, 1854. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64872022>

PRIVAT D'ANGLEMONT, Alexandre. *Paris inconnu*. Précedé d'une étude sur sa vie par Alfred Delvau. Paris: Adolphe Delahays libraire éditeur; 1861. <https://archive.org/details/parisinconnu01delvgoog>

PRIVAT D'ANGLEMONT, Alexandre. *Paris anecdote*. Édition illustrée de cinquante dessins à la plume par José Belon, Paris: Rouquette, 1885.

Profitable instructions describing what special observations are to be taken by travellers and nations, states and countries; pleasant and profitable, by the the muchadmired Robert Devereux, late Earle of Essex, sir Philip Sidney and secretary Davison. London: Printed for Benjamin Fisher at the Signe of Talbot without Aldersgate, 1633. <https://search.library.wisc.edu/catalog/9967399843602122>

PROUST, Marcel. *La prisionera. A la busca del tiempo perdido*. Vol. III. Madrid: Valdemar Clásicos, 2007.

PUIG i CADAFAALCH, Josep. "Barcelona d'anys a venir". *La Veu de Catalunya*. 20 de desembre de 1900-22 de gener de 1901.

QUINTANA, Lluís. "Joan Maragall, el Pla Jaussely i la Reforma de 1908 a la ciutat de Barcelona". *Zeitschrift für Katalanistik* 20 (2007); pp. 149-165.

QUIRÓS, Francisco. *Las Ciudades españolas a mediados del siglo XIX*. Gijón: Ediciones Trea, 2009.

RAPPAPORT, Erika Diane. *Shopping for Pleasure: Women in the Making of London's West End*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.

RAUCH, André. "Le voyageur et le touriste". *In Situ. Revue des patrimoines*, núm 15. Paris: Ministère de la culture et de la communication, direction générale des patrimoines, 2011. <http://insitu.revues.org/533>

Reglas que han de observar los sirvientes. Barcelona, c. 1850.

REICHARD, Heinrich August Ottokar. *Handbuch für Reisende aus allen Ständen, nebst B. Wey Postkarten zur grossen Reise durch Europa von Frankreich nach Engelland und einer Karte von der Schweiz und den Gletschern von Faucigny*, Leipzig, Weygand, 1784.

Révue Encyclopédique ou analyse raisonnée des productions les plus remarquables dans la littérature, les sciences et les arts. Paris: Badouin Frères, 1819.

RIBES, Guerau. "Las revueltas de Barcelona de 1840-1843. Las clases populares ante la revolución liberal burguesa". *La Hiedra* núm. 8. Enero-abril, 2014; s.p.

RICHARD, Wightman Fox/JACKSON, T.J. (eds). *The Culture of consumption: critical essays in American history, 1880-1980*. New York: Pantheon Books, 1983.

ROBIDA, Albert. *Le Vieux Paris. Guide historique, pittoresque et anecdotique- Le Vieux Paris. Guide historique, pittoresque et anecdotique*. Paris: Imp. Ménard et Chaufour, c. 1900. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k201257n/f9>

ROBIDA, Albert. *Le Vieux Paris en 1900. Études et dessins originaux*, Paris, Chez l'auteur, 1900.

ROCA LAVEDRA, Felipe (pseudónimo de Pere Felip Monlau). *El amigo del forastero en Barcelona y sus cercanías*. Barcelona: Librería de José Solá, 1831.

ROCA ROCA, José. *Barcelona en la mano. Guía de Barcelona y sus alrededores. Con dos apéndices: medicina y cirugía-artes, profesiones, industria y comercio*. Barcelona: Enrique López editor. Ediciones consultadas: 1884 y 1895.

ROMEA, Celia. *Barcelona romántica y revolucionaria: una imagen literaria de la ciudad, década de 1833 a 1843*. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, 1994.

RONCAYOLO, Marcel. "Les guides comme corpus de la connaissance urbaine". *In Situ. Revue des patrimoines*, núm 15. Paris: Ministère de la culture et de la communication, direction générale des patrimoines, 2011. <http://insitu.revues.org/559>

SACS, Joan (pseudónimo de Feliu Elias). “La descubierta de Barcelona”. *La Publicitat*, Barcelona, 14-15, 26 i 30 març; 11, 30 de maig; 6 i 9 de juny de 1929.

SALA, George Augustus. *Paris Herself Again in 1878-79*. London: Remington and Co., 1879. <https://archive.org/details/parisherselfaga00salagoog>

SAN JUAN, Pilar Pascual de. *Lecciones de economía doméstica para madres de familia*. Barcelona: Imprenta de J. Jepús, 1865.

SAURÍ, Manuel/MATAS, José. *Guía de Forasteros de Barcelona, judicial, judicial, gubernativa, administrativa, comercial, artística y fabril: dividida en dos partes*. Barcelona: Imprenta y Librería de D. Manuel Saurí, 1842.

SAURÍ, Manuel/MATAS, José. *Manual histórico-topográfico estadístico y administrativo o sea Guía general de Barcelona. La dedica a la Junta de Fábricas de Catalunya y lo adorna con 15 vistas y el plano topográfico de la ciudad*. Barcelona: Imprenta y librería de Manuel Saurí, 1849.

SCHLÖGEL, Karl. *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. Múnich-Viena: Carl Hanser Verlag, 2003. Edición consultada: *En el espacio leemos el tiempo: sobre historia de la civilización y geopolítica*. Madrid: Ediciones Siruela, 2007.

SCHWARTZ, Vanessa R. *Spectacular Realities: Early Mass-Culture in Fin-de-Siècle Paris*. Berkeley: University of California Press, 1999.

SCHWARTZ, Vanessa R./PRZYBLYSKI, Jeannene M. (eds). *The Nineteenth Century Visual Culture Reader*. New York: Routledge, 2004.

SENNETT, Richard. *La conciencia del ojo*. Barcelona: Versal, 1991.

SENNETT, Richard. *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza ed., 1997.

Série encyclopédique Glucq des leçons de choses illustrées, 1882.

<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb41396428x>

SERRANO, Maria del Mar. *Las guías urbanas y los libros de viaje en la España del siglo XIX. Repertorio bibliográfico y análisis de su estructura y contenido*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1993.

SHAYA, Gregory. “The flâneur, the Badaud and the making of a mass public in France circa 1860-1910. *Oxford Journals*. Oxford: Oxford University Press, february, 2004; pp. 41-77.

SHERMAN, Daniel J./ROGOFF, Irit (Eds). *Museum Culture. Histories, discourses, spectacles*. London: Routledge, 1994.

- SIEBURTH, Richard. “Une idéologie du lisible: le phénomène des *physiologies*”. *Romantisme* núm. 47, 1985; pp. 39-60.
- SIMOND, Charles (ed.). *La vie parisienne à travers le XIXe siècle: Paris de 1800 à 1900 d'après les estampes et les mémoires du temps. Les centennales parisiennes*. 3 vols. Paris: Plon, 1903.
- SIMMEL, Georg. *Philosophie der Mode*. Berlin: Pan-Verlag, 1905. Edición consultada: “La moda”. *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. Barcelona: Península, 1988.
- SOLÀ, Àngels. “Aspectos del crecimiento urbano de Barcelona en 1830-1860”. *Urbanismo e historia urbana en el mundo hispano: segundo simposio*. Madrid: Universidad Complutense, 1982.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Arquitectura Modernista. Fi de segle a Barcelona*. Barcelona: Gustavo Gili, 1992.
- SPOLL, Édouard-Auguste (pseudónimo de Émile Leprieur). *Barcelone et l'Exposition Universelle de 1888*. Barcelona: Imprimerie de Louis Tasso, 1888.
- STAROBINSKI, Jean. *Remedio del mal*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2000.
- STENDHAL (pseudónimo de Henry Beyle). *Mémoires d'un touriste*. Paris: Ambroise Dupont, 1838.
- STERNE, Laurence. *A sentimental journey through France and Italy*, London: T. Becket and P.A. de Hondt, 1768. Edición consultada: *El viaje sentimental*. Madrid: Mondadori, Grandes Clásicos, 2011.
- STIERLE, Karlheinz. *La capitale des signes. París et son discours*. París: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001.
- STOHLER, Vincent. “Du type au stéréotype: analyse des modalités d'insertion des stéréotypes des physiologies dans *Bouvard et Pécuchet*”. *Cahiers de Narratologie* 17, 2009. <http://narratologie.revues.org/1184>
- SUCCI, Dario/DELNERI, Annalia (eds.). *Canaletto. Una Venecia imaginaria*; Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona-Diputació de Barcelona, 2001.
- SUÑOL GROS, José. *Guía y Plano de San Martín de Provensals. Acompañada de un plano general de la población y de cinco de las barriadas más importantes de la misma confeccionados por el arquitecto municipal D. Pedro Falqués*. Barcelona: Establecimiento Tipográfico-Editorial La Academia, 1888.
- Sucinta relación de las principales operaciones del Escmo Ayuntamiento Constitucional de Barcelona en el año 1821*. Barcelona: Imprenta de la viuda e hijos de D. Antonio Brusi, 1821.

SZAMBIEN, Werner. *Schinkel*. Madrid: Akal, 2000.

TAINE, Hyppolite. *Voyage aux eaux des Pyrénées. Illustré de 65 vignettes par Gustave Doré*. Paris: Hachette et Cie., 1855.

<https://books.google.es/books?id=CzlBAAAacAAJ>

TAINE, Hippolyte. “Notes sur l’Angleterre, 1872”. Baumgarten, J. *À travers la France nouvelle. Scènes de mœurs, esquisses littéraires et tableaux ethnographiques*. Kassel: T. Kay, 1880.

TATJER, Mercè/LARREA, Cristina (eds). *Barraques. La Barcelona informal del segle XX*. Barcelona: MUHBA-Ajuntament de Barcelona-Institut de Cultura, 2009.

TEXIER, Edmond Auguste. *Tableau de Paris. Ouvrage illustré de Quinze cents gravures d’après les dessins de Blanchard (Phar), Cham, Champin, Forest (eug), Français, Gavarni, Gérard-Seguin, J.J. Grandville, Lami (Eug), Pauquet, Renard, Roussel, Valentin, Vernet (Hor)*. 2 vols. Paris: Paulin et Chevalier, 1852.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2058533.r>

THEROS, Xavier. “Cuarteles, distritos, barrios y manzanas”. *El País*. Barcelona, 7/08/2015.

THIESSE, Anne-Marie. *La création des identités nationales. Europe XVIII-XIXè siècles*. París: Éditions du Seuil, 2001. Edición castellana: *La creación de las identidades nacionales: Europa siglo XVIII-XX*. Madrid: Ezaro, 2010.

THOS Y CODINA, Terenci (et al). “Reforma de Barcelona”. *La Veu de Catalunya*, 17/1/1901.

TODA, Eduardo. *Guía de España y Portugal: con un mapa de la península y planos de las principales ciudades*. Madrid: Fernando Fé-Barcelona: Enrique López, 1892.

TOEPFFER, Rodolphe. *Premiers voyages en zigzag ou excursions d’un pensionnat en vacances dans les cantons suisses et sur le revers italien des Alpes*. 1842. Edición consultada: París: Chez J.J. Dubuchet, le chevalier et compagnie, 1846.

TOPALOV, C.(et alt). *L’aventure des mots de la ville. À travers le temps, les langues, les sociétés*. Paris: Robert Laffont, 2010.

TOQUEVILLE, Alexis de. *De la démocratie en Amérique*. vol 1: 1835 y vol 2: 1840.

TORRELLA, Rafel (ed). *Joan Martí, Fotògraf: Belleses del XIX*. Barcelona: Arxiu Històric de la Ciutat, Arxiu Fotogràfic. Institut de Cultura, 2008.

TORRES ORIOL, Isidro. *Barcelona Històrica. Antigua y Moderna. Guía General descriptiva é ilustrada*. Barcelona, 1907.

TORRIJOS, Manuel. *Almanaque enciclopédico español para 1863. Compuesto y arreglado a todas las provincias de España*. Cádiz: Imprenta y Litografía de la Revista Médica, 1862.

TOUCHATOUT (pseudónimo de Léon-Charles Bienvenu). *Le Trocadéroscope. Revue tintamarresque de l'Exposition Universelle*. Paris: 1878.

TURCOT, Laurent. *Le Promeneur à Paris au XVIIIe siècle*, Paris: Gallimard, 2007.

Turner's Annual Tours. 1833, 1834, 1835. *The Rivers of France (Liber Fluriorum or River Scenery of France)*. London: Henry G. Bohn, 1833–1835.

UCELAY DA CAL, Margarita. *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844). Estudio del género costumbrista*. México: Fondo de cultura económica, 1951.

Un siècle d'histoire de France par l'estampe, Collection de Vinck. Paris: 1770-1870.

URRY, John. *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*. London: Sage Publications, 1990.

VALERO DE TORNOS, Juan. *Barcelona tal cual es. Por un madrileño (de ninguna academia)*. Barcelona: Tipo-Litografía y Casa Editorial de los Sucesores de N. Ramírez y Ca., 1888.

VALERO DE TORNOS, Juan. *Guide Illustré de l'Exposition Universelle de Barcelone en 1888. De la ville, de ses curiosités et de ses environs*. Barcelone: G. de Grau et Cie, 1888.

VALLVÉ, Manuel. *Barcelona: obra ilustrada con 206 huecograbados*. Barcelona: Edita, 1929.

VAN GORP, Hendrik/DELABASTITA, Dirk/D'HULST, Lieven/GHESQUIERE, Rita/GRUTMAN, Rainier/LEGROS, Georges (eds). *Dictionnaire des termes littéraires*. Paris: H. Champion, 2005.

VAUGHAN, John Edmund. *The English Guide Book, c. 1780-1870. An illustrated history*. London: David & Charles, 1974.

VEBLEN, Thorstein. *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study in the Evolution of Institutions*. New York: Macmillan, 1899. Edición consultada: *Teoría de la clase ociosa*. Madrid: Alianza ed., 2008.

VEGA, Jesusa. *Ciencia, arte e ilusión en la España de la ilustrada*. Madrid: Polifemo-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010.

VÉLEZ DE GUEVARA, Luis. *El diablo cojuelo. Verdades soñadas y novelas de la otra vida*, 1641. Madrid: Imp. a cargo de Gregorio Juste, 1877.

VENAYRE, Sylvain. *Panorama du voyage (1780-1920). Mots, figures, pratiques*. Paris: Les Belles Lettres, 2012.

VERNE, Jules. *Cinq semaines en ballon: voyage de découvertes en Afrique par trois anglais*. 1863. Edición consultada: Paris: Hachette, 1917.

VILANOVA, Antonio. *Kalendario, pronóstico y diario de quartos de luna, sobre el año del Señor de 1741 con los quartos de luna y politicos acontecimientos como tambien con las ferias de Cataluña*. Barcelona: en la imprenta de Joseph Altés, 1741.

VILANOVA, Emili. “L’arc d’en Mirambell”. *Escenes Barcelonines*, 1886. *Obres Completes*. vol. 4. Barcelona: La Il·lustració catalana, 1906.

VILANOVA, Emili. “Lo Rosari de l’Aurora. Nocturno” *Lo Somatent*, any II, núms. 5 i 8. Barcelona, 21 de novembre i 12 de desembre de 1868). *Lo primer amor i altres narracions*. Barcelona: Edicions 62, 1980.

VILALLONGA, Mariàngela. “Els primers historiadors de la ciutat: Jeroni Pau i Dionís Jeroni Jorba”. *Barcelona Quaderns d’Història* núm. 9; Barcelona: Ajuntament de Barcelona-AHCB, 2003; pp. 149-160. <http://www.raco.cat/index.php/BCNQuadernsHistoria/article/view/113879/171497>

Vingt lieues autour de Paris, ou Panorama vivant des barrières, de la banlieue et des environs de la capitale: histoire et description des villes, bourgs, villages, monuments, palais, châteaux,..., esquisses des mœurs et de l’industrie des habitants, indication des fêtes patronales, des bals.... Paris: Ruel Ainé, 1851.

VIRMAITRE, Charles. *Les curiosités de Paris*. Paris: P. Lebigre-Duquesne, 1868. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6436639s>

VITU, Auguste. *Paris. 450 dessins inédits d’après nature*. Paris: Maison Quantin, 1890. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205612q>

VOLTAIRE, François-Marie Arouet. “Des embellissements de Paris”. 1749. *Œuvres Complètes*. Vol. 24. Paris: Hachette, 1876-1900.

VOLTAIRE, François-Marie Arouet. *Dictionnaire philosophique*. Vol. 16. *Oeuvres Complètes*. Paris: Hachette, 1876-1900.

VOLTAIRE, François-Marie Arouet. *Diccionario Filosófico*. Tomo II. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2000.

WILLEMS, Philippe. ‘Virtual Reality in the Age of Panoramas: Mapping Out Buildings, a Village, Capitals, and Hell’. *Dix-Neuf: Journal of the Society of Dix-Neuviémistes*. 20 (2016): 187–212. <https://doi.org/10.1080/14787318.2016.1184850>

WOLFF, Janet. "The Invisible Flâneuse. Women and the Literature of Modernity". *Theory, Culture & Society*. SAGE Publications, Vol. 2, no. 3, 1985; p. 37-46. <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0263276485002003005>

ZOLA, Émile. *Thérèse Raquin*. 1867. Edición consultada: Paris: C. Marpon-E. Flammarion, 1883.

ZOLA, Émile. "Aux champs". *Le Figaro*. Paris, 25-7-1881.

ZOLA, Émile. *Au bonheur des dames*. 1883. Edición consultada: *El paraíso de las damas*. Barcelona: Alba Editorial, 1999.

Textos clásicos

ARISTÓTELES. *Retórica. Libro I 3*. Edición consultada: Madrid: Alianza, 2016.

PAUSANIAS. *Descripción de Grecia. Ática y Élide (Libros: I, V y VI)*. Madrid: Alianza, 2000.

Bibliotecas, archivos y fondos documentales

Gallica.bnf.fr/BNF. Biblioteca Numérica de la Bibliothèque Nationale de France (París).

BNC. Biblioteca Nacional de Catalunya

ARCA. Arxiu de Revistes Catalanes Antigues

AHCB. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona

AFB. Arxiu Fotogràfic de Barcelona

BCEC. Biblioteca del Centre Excursionista de Catalunya

AFCEC. Arxiu Fotogràfic del Centre Excursionista de Catalunya

DDD-UAB. Dipòsit Digital de Documents de la Universitat Autònoma de Barcelona

BAB. Biblioteca del Ateneu Barcelonès

BDH-BNE. Biblioteca Digital Hispánica. Biblioteca Nacional de España

*Las ilustraciones de las cuales no se especifica la procedencia han sido extraídas directamente de fuentes bibliográficas.

Ilustraciones

Parte 1. El vademécum de la ciudad

Fotografía cubierta: Angel Toldrà Viazó. Postal de Barcelona, vista del puerto desde Miramar, c. 1905-1911.

Las guías y descripciones urbanas: algunas razones para una lectura crítica

- Fig. 1. Uzès (pseudónimo de Achille Lemot). “Ne venez pas à l’Exposition Universelle sans les Guides Conty”, 1878. Bibliothèque des Arts Décoratifs de Paris.
- Fig. 2. Le montreur ambulant de lanterne magique. *Costumes de Paris à travers les siècles. Lanterne magique, 1774. D’après Poisson. Paris Moderne*, núm. 8 (120). F. Roy, éditeur. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 3. William Hogarth. “Southwark Fair”, 1733. Art Institute. Chicago.
- Fig. 4. Vue d’optique représentant le Pont de St Michel à Paris, A Paris: chez Daumont rue S.t Martin, c. 1750. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 5. Telescopio callejero. *Street telescope exhibitor. London labour and the London poor; a cyclopædia of the condition and earnings of those that will work, those that cannot work, and those that will not work*, 1861. <http://www.archive.org/details/cu31924092592793>.
- Fig. 6. Thomas J. Rawlins-Charles Moody. Lane’s telescopic view of the interior of the Great Industrial Exhibition, 1851. Litografía. Avery Architectural & Fine Arts Library, Columbia University.
- Fig. 7. The great exhibition. *Punch Magazine*. vol. XX. London: Punch Publications Limited, 1851; p. 202. <https://books.google.co.uk/books?id=JAYDAAAIAAJ>
- Fig. 8. Bridet. “Ne voyagez jamais sans les Guides Conty”, 1890. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 9. Paul Gavarni. Le Touriste. *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIXè siècle. 1840-1842*, vol. 3: 1841. Gallica.bnf.fr/BNF.

- Fig. 10. *Album d'articles de voyages d'après les Modèles de Messieurs Godillot Père et Fils. Dessiné et Lith. par Godillot fils aîné*; Lith. Bertauts. 1842. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 11. Jules Chéret. "Ne voyagez jamais sans les guides Conty". 1888. Bibliothèque Municipale de Lyon.
- Fig. 12. Torero. *Guide Illustré de l'Exposition Universelle de Barcelone en 1888. De la ville, de ses curiosités et de ses environs*. Barcelone: G. de Grau et Cie, 1888.
- Fig. 13. Mapa de la cobertura de las Guías Joanne francesas, 1912.
<http://insitu.revues.org/docannexe/image/524/img-4.jpg>

Capítulo 1.1 La descripción de los lugares: cuadros, listas e inventarios

- Fig. 1. Carl Spitzweg. "Engländer in der Campagna" (Ingleses en la Campagna), 1845. Alte Nationalgalerie, Berlín.
- Fig. 2. Jèze. *État ou Tableau Universale et raisonné de la Ville de Paris*, 1757. Institut National d'Histoire de l'Art. París.
- Fig. 3. Jèze. Esquema de París. *État ou Tableau Universale et raisonné de la Ville de Paris*, 1757. Institut National d'Histoire de l'Art. París.
- Fig. 4. R. Brunet. Plano de los distritos de París. *État ou Tableau Universale et raisonné de la Ville de Paris*, 1757. Institut National d'Histoire de l'Art. París.
- Fig. 5. Grabado de Pérot, en G. Bruno. Las cuatro razas humanas. *Le tour de France par deux enfants, devoir et patrie: livre de lecture courante*. Paris: E. Belin, 1878. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 6. Karl Baedeker (1801-1859), c. 1861. WikiCommons (Dominio Público).
Sir George Reid. Retrato del editor John Murray III (1808-1892), 1881. The John Murray Archive. National Library of Scotland.
Adolphe-Laurent Joanne, (1813-1881) c. 1845. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 7. Publicidad de la colección de Guías Conty. *Bretagne Ouest. Collection des guides pratiques*. 6ème édition. Paris: Office des Guides Conty, 1889.
- Fig. 8. Eugène Cicéri. Vue officielle à vol d'oiseau de l'exposition universelle de 1867. Library of Congress. Washington. WikiCommons (Dominio Público).
- Fig. 9. Adolphe Joanne. *Paris illustré. Nouveau guide de l'étranger et du parisien*. Éditions Hachette, 1867. https://archive.org/details/bub_gb_bfb4hUB97VQC

- Fig. 10. “Les Boulevards”. *Paris illustré. Nouveau guide de l'étranger et du parisien. Contenant 414 vignettes dessinées sur bois par A. de Bar, Fichot, Hubert Clerget, Lancelot, Theron, etc. Un grand plan de Paris, les plans des bois de Boulogne et de Vincennes, du Louvre, du Père-Lachaise, du Jardin des Plantes, etc. et un appendice sur l'exposition de 1867.* Paris: Librairie de L. Hachette et cie. 1867. https://archive.org/details/bub_gb_bfb4hUB97VQC
- Fig. 11. Adolphe Braun. Fotografía de Henry Auxcousteaux de Conty (1828-1896) para promocionar la colección de guías Conty, 1877. <http://www.19thcenturyphotos.com>
- Fig. 12. Postal “Souvenir del año terrible 1870-71. Barricada de la Rue Lafayette y el Faubourg St-Martin del 13 de marzo de 1871”. <https://npa2009.org/sites/default/files/images/71-052-00009.jpg>
- Fig. 13. Petit, Pierre. *Guide-Recueil de Paris-Brulé. Événements de mai de 1871. Contenant le récit de l'entrée de l'armée à Paris et la bataille des rues, des notices historiques et archéologiques sur tous les monuments et maisons particulières incendiés ou détruits, un joli plan de Paris colorié et une collection de photographies avant et après l'incendie.* Paris: Dentu éditeur, 1871. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 14. “Paris, ses monuments et ses ruines, 1870-71”. Plano editado por Baudel en 1871. Gallica.bnf.fr/BNF.

Capítulo 1.2 Señales en el camino: itinerarios, prescripciones, inscripciones

- Fig. 1. “L'Exposition en Poche. Guide Conty. Aspect des gares de chemins de fer depuis la mise en vente du Guide Conty”, c. 1878.
- Fig. 2. La semana del curioso. Blainvillain, J.F.C. *Le Pariseum ou Tableau de Paris de l'an XII(1804)*. Paris: de l'imprimerie de Cramer, 1804. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 3. Vista del Arco del Triunfo. Marin de P***, J.C.G. *Quinze jours à Paris ou guide de l'étranger dans la capitale et ses environs. Tableau synoptique et pittoresque*. Paris: Palais Royal, Galerie d'Orléans, 1854. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 4. Días y horas de apertura de los principales monumentos, museos y edificios. *Paris Exposition 1900. Guide pratique du visteur de Paris et de l'exposition*, Paris: Hachette & cie., 1900. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 5. Rochegude, Marquis de. *Guide pratique à travers du Vieux Paris*. París: Hachette & cie., 1903. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 6. Eugène. Atget. “Rue de la Montagne-Ste Geneviève”, c. 1897-1898. Gallica.bnf.fr/BNF.

- Fig. 7. Vista sinóptica de las estaciones de París con sus respectivas destinaciones. Constant de Tours (Chmielenski). *Vingt jours à Paris. Guide-Album du touriste*. Paris: Maison Quantin, 1890. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 8. Gustave Doré. “L’arrivée à Barcelone”. *Le Tour du Monde. Nouvel Journal des Voyages publié sous la direction de M. Edouard Chardon et illustré par nos plus célèbres artistes*. 2 semestre 1862. Paris: Librairie Hachette et Cie., 1862. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 9. Balaguer, Víctor. *Guía-Cicerone de Barcelona a Tarrasa*. Barcelona: Imprenta Nueva de Jaime Jeps y Ramon Villegas, 1857. Colección particular.
- Fig. 10. Mapa-Gráfico de los ferrocarriles de Cataluña. *Barcelona. Guía general de la ciudad*, 1920.
- Fig. 11. Señal gráfica para indicar el interés de un monumento. *Guide de France Richard*. Paris: 1856. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 12. *Paris-Exposition. Soixante centimes. Avec 34 plans donc deux en couleurs. Champ de Mars & Trocadéro. Esplanade des Invalides*. Paris: Armand Colin et. Cie, éditeurs, 1889. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 13. Plano. *Indicador de Barcelona de 1864, con expresión de todas sus calles, plazas, plazuelas, mercados, pasajes, paseos, edificios públicos, y relación del distrito o barrio a que cada uno corresponde, hallados instantáneamente por un sistema nuevo*. Barcelona: Establecimiento Tipográfico de Narciso Ramírez y Rialp, 1864. Colección particular.
- Fig. 14. “París reducido teóricamente a cuatro elipses y a dos líneas rectas en cruz”. *Paris-Exposition. Soixante centimes. Avec 34 plans donc deux en couleurs. Champ de Mars & Trocadéro. Esplanade des Invalides*. Paris: Armand Colin et. Cie, éditeurs, 1889. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 15. “Orientación y distancias desde Barcelona a los puntos más importantes del globo. Línea recta en km. Los tres círculos concéntricos señalan el territorio de Cataluña, España y las naciones extranjeras”. *Barcelona. Guía general de la ciudad*, 1920.
- Fig. 16. Esquema gráfico de orientación: “Un buen plan para empezar, es familiarizarse con la disposición general de las calles. Puede hacerlo, refiriéndose al mapa; pero ayudará a su comprensión recordar la posición de las principales vías hacia el este y el oeste”. *Guide to London and its suburbs. One shilling Routledge’s popular*. London: George Routledge and sons; ltd., 1862. <https://archive.org/details/routledgesguide00ltdgoog>

Capítulo 1.3 Reglas y normas: La guía en el universo de la literatura práctica

- Fig. 1. Caricatura de los hombres-anuncio de las Guías Conty. *Vingt jours à Paris. Guide-Album du touriste*. Paris: Maison Quantin, 1890. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 2. Un “Peddler”, el popular vendedor ambulante de libros prácticos, convenciendo a un granjero para que adquiriera un atlas, 1879. Bates Harrington. *How ‘Tis Done: A Thorough Ventilation of the Numerous Schemes Conducted by Wandering Canvassers, Together with the Various Advertising Dodges for the Swindling of the Public*. Chicago: Fidelity Publishing, 1879. Syracuse: W. I. Pattison, 1890. <https://archive.org/details/howtisdonethorou00harr>
- Fig. 3. Léopold Flameng. *Lectures pour tous. Revue Universelle Illustrée*. Núm. 1 Paris. Hachette et cie., oct. 1911. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 4. “Le retour. Ne voyagez pas sans les Guides Conty”. Publicidad de la colección de Guías Conty. <http://library.st-andrews.ac.uk/record=b2397536~S5>
- Fig. 5. Tipos populares. “Llanterna i cordel”. *L’Esquella de la torratxa*, enero de 1902. ARCA-Biblioteca Nacional de Catalunya.
- Fig. 6. “Le Colporteur”. Museo del Louvre. Escuela francesa, siglo XVII. (C) RMN-Grand Palais, Musée du Louvre. Gérard Blot.
- Fig. 7. Jean Best. “La sede de *L’Illustration*. Rue Saint Georges”. Grabado a partir de un dibujo de Henry Valentin. París: *L’Illustration*, 2 marzo 1844. <http://www.lillustration.com/>
- Fig. 8. Ilustración cómica de los Almanagues franceses, 1885. Museo Parigino. Roma. <http://www.museoparigino.org/>
- Fig. 9. *Almanach Hachette. Petite Encyclopédie populaire de la vie pratique*. Paris: Hachette, 1894. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 10. François Flameng. “Achetez Paris Exposition 1900”. Publicidad de las guías de la editorial Hachette. Musée Carnavalet. París.
- Fig. 11a. *Almanaque Bailly-Bailliere. Pequeña enciclopedia popular de la vida práctica*. Madrid, 1895. Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España.
- Fig. 11b. “Crónica de la familia”. *Almanaque Bailly-Bailliere. Pequeña enciclopedia popular de la vida práctica*. Madrid, 1895. Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España.
- Fig. 12. “Antes de partir de casa”. “Cómo consultar nuestra guía”. *Paris Exposition 1900. Guide pratique du visiteur de Paris et de l’exposition*. Paris Hachette & cie, 1900. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 13. Plano general de la Exposición de 1878. *Guide de l’Exposition universelle et de la ville de Paris pour 1878, avec plans des théâtres et des arrondissements de Paris*, 1878. Gallica.bnf.fr/BNF.

Parte 2. París. La ciudad contemplada como espectáculo

- Fig. 1. “Les têtes que l’on rencontre en traversant le Pont d’Iéna”. *Vingt jours à Paris. Guide-Album du touriste*. Paris: L.-H. May, 1900. Gallica.bnf.fr/BNF
- Fig. 2. Hubert Clerget. Vista general del Palacio de la Industria y de los Campos Elíseos, 1855. París, Musée Carnavalet. París.
- Fig. 3. “Sa Majesté la ville de Paris”. *Série encyclopédique Glucq des leçons de choses illustrées*. Groupe II. Feuille N°11. Paris: Glucq Imagerie Pellerin, 1882. Gallica.bnf.fr/BNF.

Capítulo 2.1 La mística del mirador: el mundo a vista de pájaro

- Fig. 4. “Paris en 1860. Vue à vol d’oiseau prise au-dessus du quartier de Saint Gervais”. *Collection de Vinck. Un siècle d’histoire de France par l’estampe*, 1770-1870. Vol. 161. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 5. “Vuë d’Annonay en Vivarais, dédiée à MM. de Montgolfier frères: L’origine des Aerostats, ou la première de toutes les expérience, faite à Annonay le jeudi 5 juin 1783”. 1784. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 6. “Barthélemy Faujas de Saint-Fond. Le volomaniste. *Description des experiences de la machine aérostatique de MM. de Montgolfier et celles auxquelles cette découverte a donné lieu*”. Paris, Chez Cuchet, 1783. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 7. Thomas Baldwin. *Airopaidia*. Chester, printed for the author by J. Fletcher, 1786. <https://archive.org/details/Airopaidia00Bald>
- Fig. 8. Ilustración satírica del filósofo volador. *The entertaining magazine or Polite repository of elegant amusement containing pleasing extracts from modern authors: with many original pieces, and new translations, in prose and verse: embellished with beautiful engravings, and published in London*, 1813. The Metropolitan Museum, New York.
- Fig. 9. Robert Barker. Panorama de Edimburgo desde la parte superior de la Catedral de St Giles en la Royal Mile, c. 1787.
- Fig. 10. “A Section of the Rotunda in Leicester Square, in which is exhibited The Panorama”. Aquatint from Robert Mitchell’s *Plans and Views in Perspective, with Descriptions, of Buildings Erected in England and Scotland* (London: Wilson & Co., 1801). British Library.

- Fig. 11. “El lugar del espectador”. Panorama de Roma. Bapst, Germaine. *Essai sur l'Histoire des Panoramas et des Dioramas*. Paris: Imprimerie Nationale, 1891. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 12. *Description of a view of the city of Vienna, now exhibiting at the Panorama, Leicester square, painted by R. Burford, assisted by H.C. Selous*, 1848. Universidad de Oxford. <https://books.google.es/books?id=TNBbAAAAQAAJ>
- Fig. 13. *A Description of the Royal Colosseum, Re-opened in 1845: Under the Patronage of Her Majesty the Queen and H.R.H. Prince Albert. Re-embellished in 1848 with Numerous Illustrations, and Eight Sections of the Grand Panorama of Paris by Moonlight*, 1851. University of Exeter.
- Fig. 14. Elisabeth von Adlerflycht. Panorama en relieve dell Valle del Rin de Bingen a Coblenza, 1811. Historisches Museum Francfort.
- Fig. 15. “Neuestes Rhein-Panorama von Mainz-Cöln”. Lithogr. v. Wilh. Schülz, Grossh. S. Hofbuchbinderei u. Albumfabrik Eisenach, Vista general y detalles, 1909. WikiCommons (Dominio Público).
- Fig. 16. Panorama desplegable de la vista desde Gaisberg (Salzburgo). *Südbayern Tirol und Salzburg. Handbuch für reisende von Karl Baedeker*. Leipzig, 1910. Colección particular.
- Fig. 17. Panorama desplegable de los monumentos de París. Lebrun, M./Roret, Nicolas-Edme. *Manuel Complet du voyageur dans Paris ou nouveau guide de l'étranger dans cette capitale, soit pour la visiter, ou s'y établir. Contenant la description historique, géographique et statistique de paris, son tableau politique, sa description intér*. Paris: Roret Libraire, 1828. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 18. Diorama desplegable de Venecia, 1841. Key to the Eidophusikon or Moving Diorama of Venice. *Introductory and Historical Description of the Eidophusikon, or Moving Diorama of Venice, displaying, in fourteen views, the principal canals, palaces, churches, shipping, &c. &c. of this gorgeous city, as seen during the annual festival of the Espousal of the Adriatic by the Doge. Designed and Executed on a scale of great extent, by the artists of the Aeronautikon and Lake of Geneva. The Machinery invented & constructed on entire new principle by Mr. D. Thomson. Accompanied by characteristic music, vocal and instrumental under the direction of Mr. Hillpert. Together with the view of Lago Maggiore, including the Isola Bella, Isola Piscatore, the Rhetian Alps, &c. &c. Now exhibiting in the Monteith Rooms, Buchanan Street, Glasgow...* Printed by W. and W. Miller, 90, Bell Street. Glasgow, 1841. Memorial Library, University of Wisconsin-Madison, Madison, WI. Department of Special Collections.

- Fig. 19. Panoramas de orientación desde la Torre Eiffel y la cúpula del Panteón. *Paris Exposition 1900. Guide pratique du visiteur de Paris et de l'exposition*. Paris: Hachette & cie, 1900. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 20. Vista del Pont-Neuf desde la estatua de Enrique IV. *Guide général dans Paris*, Paris: Paulin et Chevalier, 1855. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 21. Louis-Sébastien Mercier (1740-1814) y edición del *Tableau de Paris* de 1871. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 22. Rostros con detalles de fisonomía. Johann Caspar Lavater. *L'art de connaitre les hommes par la physionomie*. Nouvelle édition corrigée et disposée dans un ordre plus méthodique; précédée d'une notice historique sur l'auteur; augmentée d'une exposition des recherches ou des opinions de La Chambre. Paris: L. Prudhomme, 1806-1809. Wellcome Library, London.
- Fig. 23. Émile Bourdelin. *Paris à vol d'oiseau*. Paris: impr. de A. Bourdilliat, c. 1860. Gallica.bnf.fr/BNF.

Capítulo 2.2 El mercado de la nostalgia: evocaciones de la ciudad histórica

- Fig. 1. “Vieux Paris et ses monuments (XVII^e siècle). Avec le tracé de ses limites sous Philippe Auguste, Charles VI, Louis XIII et ses limites actuelles”. *Encyclopédie Bouasse-Lebel*. Paris, c. 1858. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 2. Reconstrucción del París del siglo XII a vista de pájaro. *Paris à vol d'oiseau, son histoire, celle de ses monuments, de ses embellissements et accroissements successifs, depuis l'époque de sa première enceinte jusqu'à l'achèvement de ses fortifications actuelles*. Paris: B. Renault éditeur, 1845. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 3. Gustave Doré. “Le Nouveau Paris”. La Bédollière, Émile de. *Le Nouveau Paris, histoire de ses vingt arrondissements*. Gustave Doré, dessins et gravures. Desbuissons, dessins des cartes. Paris: G. Barba, 1861. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 4. Charles Marville. “Rue de Lourcine de la rue des Bourguignons”, 1865-1868. © Musée Carnavalet / Roger-Viollet. Paris.
- Fig. 5a. *À terre et en l'air. Mémoires du Géant*, Paris: É. Dentu éditeur, 1864. <https://www.gutenberg.org/files/28258/28258-h/28258-h.htm>
- Fig. 5b. Autorretrato de Félix Nadar con su mujer, Ernestina. 1865. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 6. Albert Robida. Dibujo de la reconstrucción del Viejo París para la Exposición Universal de 1900.
- Fig. 7. Albert Robida. *Le Vieux Paris. Guide historique, pittoresque et anecdotique*. Paris, Imp. Ménard et Chaufour, c. 1900. Gallica.bnf.fr/BNF.

- Fig. 8. Fotocromía de la reconstrucción del Viejo París en la Exposición Internacional de 1900. Goodyear Archival Collection, Brooklyn Museum. New York.
- Fig. 9. Gustave Doré. “Une rue du Vieux Paris démolie en 1862”. Grabado publicado en *Paris illustré. Nouveau guide de l'étranger et du parisien. Contenant 414 vignettes dessinées sur bois par A. de Bar, Fichot, Hubert Clerget, Lancelot, Theron, etc. Un grand plan de Paris, les plans des bois de Boulogne et de Vincennes, du Louvre, du Père-Lachaise, du Jardin des Plantes, etc. et un appendice sur l'exposition de 1867*. Paris: Librairie de L. Hachette et cie. 1867. https://archive.org/details/bub_gb_bfb4hUB97VQC
- Fig. 10. “Cuadros parisinos. Panorama retrospectivo y comparativo: la vieja Butte des Moulins y la nueva avenida de la Ópera”. *Vingt jours à Paris. Guide-Album du touriste*. Paris: L.-H. May, 1900. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 11. Mapa de los restos del viejo París. En Charles Simonds. *La vie parisienne à travers le XIXe siècle: Paris de 1800 à 1900 d'après les estampes et les mémoires du temps. Les centennales parisiennes*. 1903. Gallica.bnf.fr/BNF.

Capítulo 2.3 En las entrañas de la ciudad: interferencias entre las guías y las fisiologías literarias

- Fig. 1. Paul Gavarni. Publicidad para la suscripción de *Le diable à Paris*, 1845-1846. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 2. Paul Gavarni. Frontispicio de *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIXe siècle*. 1840-1842. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 3. Leonardo Alenza-Calixto Ortega,. Fronstispicio de *Los españoles pintados por sí mismos*. Madrid: I. Boix editor, 1843-1844. Biblioteca Nacional de España.
- Fig. 4. Joseph Kenny Meadows. Grabado para la edición de 1864 de *Heads of the People, or Portraits of the English*, 1838. University of Pittsburgh Library System. <https://archive.org/details/headsofpeopleorp02mead>
- Fig. 5. Dubercelle. Ilustraciones para la edición de 1726 de *Le Diable boiteux*, de Alain-René Lesage, 1707. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Figs. 6-7. Tony Johannot. Ilustraciones para *Le Diable boiteux*, de Alain-René Lesage. Paris: Ernest Bourdin et Cie éditeurs, 1840. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 8. Gustave Doré. El diablo escribiendo sobre una de las torres de Notre Dame. Diseño para la cabecera de la *Gazette de Paris*, 1856. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 9. Grandville. Escenas de la ciudad desde la perspectiva cenital del diablo. *Le diable à Paris. Paris et les parisiens à la plume et au crayon*. Paris: Hetzel, 1845-1846. Gallica.bnf.fr/BNF.

- Fig. 10. “Le Louvre vu du Pont-Neuf”. Pierre De la Mésangère. *Le Voyageur à Paris. Tableaupittoresque et moral de cette capitale*. Paris: Chaigneau ainé imp-lib et Devaux libraire, 1797. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 11. Frontispicio del *Tableau de Paris*, de Edmond Auguste Texier. Paris: Paulin et Chevalier, 1852. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 12. Capítulo dedicado a los boulevards de París. *Tableau de Paris*, de Edmond Auguste Texier. Paris: Paulin et Chevalier, 1852. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Figs. 13-14. Asilo de locos y cárcel-cuartel de Bicêtre. *Tableau de Paris*, de Edmon de Auguste Texier. Paris: Paulin et Chevalier, 1852. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 15. Bertall [pseudónimo de Charles Constant Albert Nicolas d’Arnoux]. “Coupe d’une maison parisienne le 1er janvier”. *Le diable à Paris. Paris et les parisiens à la plume et au crayon*. Paris: Hetzel, 1845-1846. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 16. José Vallejo Galeazo. “Las casas por dentro”. *Escenas matritenses por el curioso parlante*. 2ª época. 1836-1842. Edición consultada: (1832-1842). Madrid: Imprenta y Librería de Ignacio Boix, 1845. Google books.
- Fig. 17. Léopold Flameng. Frontispicio de *Le dessous de Paris*, de Alfred Delvau. Paris: Poulet-Malassis et de Broise libreaux-éditeurs, 1860. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 18. *Paris anecdote*, édition illustrée de cinquante dessins à la plume par José Belon, Paris: Rouquette, 1885. Reedición de la obra de Alexandre Privat d’Anglemont (1854). Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 19. “Paris à vol d’oiseau vu des hauteurs de Montmatre”. *Guide général dans Paris*. Guides Paris: Paulin et Chevalier, 1855. Gallica.bnf.fr/BNF.

Capítulo 2.4 Los ojos insaciables: habitantes, turistas y otros individuos pululantes

- Fig. 1. Jean Alexis Rouchon. Cartel publicitario de los almacenes *A l’Oeil*. 1864 . Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 2. George Cruikshank. Frontispicio de *The adventures of Mr and Mrs Sandboys and family who came up to London to “enjoy themselves”, and to see the Great Exhibition*. London. George Newbold, 1851.
- Fig. 3. George Cruikshank. “All the world going to the great exhibition”. *The adventures of Mr and Mrs Sandboys and family who came up to London to “enjoy themselves”, and to see the Great Exhibition*. London: George Newbold, 1851.

- Figs. 4-5. George Cruikshank. El contraste entre la ciudad de Londres abarrotada de gente y las calles vacías de Manchester. *The adventures of Mr and Mrs Sandboys and family who came up to London to “enjoy themselves”, and to see the Great Exhibition*. London: George Newbold, 1851. <https://www.reading.ac.uk/web/files/special-collections/featuregreatexhibition.pdf>
- Figs. 6-7 La Madeleine y la Columna de la Plaza Vendôme. Marin de P***, J.C.G. *Quinze jours à Paris ou guide de l'étranger dans la capitale et ses environs. Tableau synoptique et pittoresque*. Paris: Palais Royal, Galerie d'Orléans, 1854. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 8. “Les étrangers à Paris”. Joanne, Adolphe. *Paris illustré. Nouveau guide de l'étranger et du parisien. Contenant 414 vignettes dessinées sur bois par A. de Bar, Fichot, Hubert Clerget, Lancelot, Theron, etc. Un grand plan de Paris, les plans des bois de Boulogne et de Vincennes, du Louvre, du Père-Lachaise, du Jardin des Plantes, etc. et un appendice sur l'exposition de 1867*. Paris: Librairie de L. Hachette et cie. 1867. https://archive.org/details/bub_gb_bfb4hUB97VQC
- Fig. 9. Gustave Caillebotte. *L'homme au balcon*, c. 1880. Colección particular.
- Fig. 10. Un mirador contemplando la ciudad desde un balcón. Constant de Tours (Chmielenski). *Vingt jours à Paris. Guide-Album du touriste*. Paris: Maison Quantin, 1890. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 11. Un turista mirador. *Vingt jours à Paris. Guide-Album du touriste*. Paris: L.-H. May, 1900. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 12. “Los Transeúntes en París. Qué es un transeúnte”. *Le diable à Paris. Paris et les parisiens à la plume et au crayon*. Paris: Hetzel, 1845-1846. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 13. François Auguste Biard. *On Ferme!*, 1847. RMN-Grand Palais, Musée du Louvre. Paris. © A. Dequier - M. Bard.
- Fig. 14. “Los mirones”. Texier, E. A. *Tableau de Paris*, Paris: Paulin et Chevalier, 1852. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 15. El observador apostado en un mirador de la calle Rivoli para contemplar el Louvre y las Tulleries. *Guide général dans Paris*. Paris: Paulin et Chevalier, 1855. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Figs. 16-17. El flâneur y el badaud extranjero. Huart. Louis. *Physiologie du flâneur*, Paris: Aubert-Lavigne, 1841. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Figs. 18-19. Maurice Alhoy. *Physiologie du voyageur*, Paris: Aubert et Cie, 1841 y Revista *Le Voyageur*, con ilustraciones de Daumier y Janet-Lange. Paris, 1850. Gallica.bnf.fr/BNF.

- Figs. 20-21. Auguste Trichon. “Variedades de turistas” y Gustave Doré. “Turistas sedentarios”. Taine, Hypolite. *Voyage aux eaux des Pyrénées. Illustré de 65 vignettes par Gustave Doré*. Paris: Hachette, 1855. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 22. “Une famille en voyage à Paris”. Sala, George Augustus. *Paris Herself Again in 1878-79*. 2 vols. London: Remington and Co., 1879. Oxford University. <https://archive.org/>
- Fig. 23. Auguste Marie Louis Nicolás y Louis Jean Lumière. Fotograma de *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*. 1895.
- Fig. 24. “Devant l'asile de nuit du quartier de Vaugirard. Vitu. A. *Paris. 450 dessins inédits d'après nature*. Paris: Maison Quantin, 1890. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Figs. 25-26. La visita a la Bolsa y al hospicio. Joanne, Adolphe. *Paris illustré. Nouveau guide de l'étranger et du parisien. Contenant 414 vignettes dessinées sur bois par A. de Bar, Fichot, Hubert Clerget, Lancelot, Theron, etc. Un grand plan de Paris, les plans des bois de Boulogne et de Vincennes, du Louvre, du Père-Lachaise, du Jardin des Plantes, etc. et un appendice sur l'exposition de 1867*. Paris: Librairie de L. Hachette et cie. 1867. https://archive.org/details/bub_gb_bfb4hUB97VQC
- Fig. 27. “Sur les boulevards. La P'tite femme”. *Le guide “parisien”: connaître Paris, c'est bien, connaître la parisienne, c'est mieux. Les guides illustrés*. Paris: Imp. Kapp. s.d. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 28. “The window gazer at work”. Baum, Frank L. *The Show Window: A Journal of Practical Window Trimming for the Merchant and the Professional*. Chicago, 1897. <https://archive.org/>
- Figs. 29-30. Horace Castelli. “La Morgue y su público”. Ilustraciones para la edición de 1883 de *Thérèse Raquin*, de Émile Zola. Paris: C. Marpon-E. Flammarion, 1883. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 31. Las catacumbas. *Les merveilles du nouveau Paris*. Paris: Bernardin-Béchet libraire-éditeur, 1867. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Figs. 32-33. Lefeuve, M. *Album Souvenir des catacombes de Paris. Vues photographiques*, 1889. Gallica.bnf.fr/BNF.
- Fig. 34. París subterráneo. Joanne, Adolphe. *Paris illustré. Nouveau guide de l'étranger et du parisien. Contenant 414 vignettes dessinées sur bois par A. de Bar, Fichot, Hubert Clerget, Lancelot, Theron, etc. Un grand plan de Paris, les plans des bois de Boulogne et de Vincennes, du Louvre, du Père-Lachaise, du Jardin des Plantes, etc. et un appendice sur l'exposition de 1867*. Paris: Librairie de L. Hachette et cie. 1867. https://archive.org/details/bub_gb_bfb4hUB97VQC
- Fig. 35. Fotografía de unos turistas visitando las cloacas. c. 1906.
- Fig. 36. El matadero general de la Villette. Vitu, A. *Paris. 450 dessins inédits d'après nature*. Paris: Maison Quantin, 1890. Gallica.bnf.fr/BNF.

Parte 3. Barcelona. La invención de la ciudad moderna

Capítulo 3.1 La construcción pragmática del espacio urbano

- Fig. 1. Angel Toldrà Viazo. Postal de Barcelona. Vista panorámica (Nordeste), c. 1906.
- Fig. 2. Relación del número de las calles de Barcelona por orden alfabético. *Manual y Guía de Forasters per a saber los noms y trovar facilment los Carrers, Plassas, y Travesías, juntament los Colegis, y Gremis situats en esta present Ciutat de Barcelona; ab un Indice General y à la fi una Llista de tots los Monuments, y Adoracions, que hi ha en dita Ciutat. Compost per un curios desta capital*, 1761. BNC.
- Fig. 3. *Calendario Manual y Guía de Forasteros de Barcelona*, 1777. AHCB.
- Fig. 4. *Barcelona á la mano. Compuesto por don Joseph Algava Marques y Bellon*. Barc. en la imprenta de Juan Centenè, vendese en su misma casa, 1778. AHCB.
- Fig. 5. Vista de Barcelona desde el mar. *El Amigo del Forastero en Barcelona y sus cercanías, Dáse á luz con arreglo al estado de dicha ciudad en 1833. Tercera edición. Corregida y adicionada por Don José Solá. Va adornada con un mapa topográfico de Barcelona y su Barceloneta. Barcelona: Véndese en la Librería de José Solá, calle de la Bocaría. Imprenta de Benito Espona*, 1833. AHCB.
- Fig. 6. “Cercanías de Barcelona”. *Guia de forasteros en Barcelona para el año de 1840, ó sea El amigo del forastero en la misma y cercanías: dase á luz con arreglo al estado de dicha ciudad en 1840 / corregido y adicionado por José Solá*. Barcelona, 1840. AHCB.
- Fig. 7. “Casa Lonja”. *Manual del Viajero en Barcelona. Redactado y recopilado en vista de los mejores documentos y datos estadísticos por una reunión de amigos colaboradores*. Barcelona: Imprenta de Francisco Oliva, 1840. Biblioteca del Centre Excursionista de Catalunya.
- Fig. 8. Frontispicio. Saurí, M./Matas, J. *Guía de Forasteros de Barcelona, judicial, gubernativa, administrativa, comercial, artística y fabril: dividida en dos partes*. Barcelona: Imprenta y Librería de D. Manuel Saurí, 1842. BNC.
- Fig. 9. “Interior del cementerio”. Saurí, M./Matas, J. *Manual histórico-topográfico estadístico y administrativo o sea Guía general de Barcelona. La dedica a la Junta de Fábricas de Catalunya y lo adorna con 15 vistas y el plano topográfico de la ciudad*. Barcelona: Imprenta y librería de Manuel Saurí, 1849. BNC. <https://books.google.es/books?id=oY5iwJJZh1gC>

- Fig. 10. *Spanien und Portugal. Handbuch für Reisende*. Leipzig. Karl Baedeker, 1897. Colección particular.
- Fig. 11. *Barcelona. Guía Diamante*. Barcelona: Librería de Francisco Puig, 1904 (3ª edición, corregida y aumentada por F.P.A). Bilingüe castellano-francés.
- Fig. 12. Bofarull, A. de. *Guía-Cicerone de Barcelona, o sea viajes por la ciudad con el objeto de visitar y conocer todos los monumentos artísticos, enterarse de todos los recuerdos y hechos históricos y saber el origen de todas las tradiciones más orijinales pertenecientes a aquella. Obra útil y necesaria a toda clase de personas*. Barcelona: Imprenta del Fomento, octubre de 1847. BNC.
- Fig. 13. Coroleu, José. *Barcelona y sus alrededores : guía histórica, descriptiva y estadística del forastero. Ilustrada con 6 bellísimos cromos y con más de 100 vistas de monumentos, calles, paseos, jardines*. Barcelona: Jaime Seix, 1887.
- Fig. 14. Mapa de Barcelona con los 2 itinerarios de la *Guía-Cicerone de Barcelona* de A. de Bofarull. BNC.
- Fig. 15. Moliné-Ferran. Frontispicio. Angelón, M. *Guía Satírica de Barcelona. Bromazo Topográfico-Urbano-Típico-Burlesco*. Barcelona: 1854. Edición facsímil: Monografías Históricas de Barcelona. Barcelona: Librería Millà, 1946.
- Fig. 16. Roca, J. *Barcelona en la mano. Guía de Barcelona y sus alrededores. Con dos apéndices: medicina y cirugía-artes, profesiones, industria y comercio*. Barcelona: Enrique López editor, 1884.
- Fig. 17. Valero de Tornos, J. *Guide Illustré de l'Exposition Universelle de Barcelone en 1888. De la ville, de ses curiosités et de ses environs*. Barcelone: G. de Grau et Cie, 1888.
- Fig. 18. *En Barcelona: guía práctica de la ciudad*. Barcelona: [s.n.], 1921. AHCB.
- Fig. 19. Prats Vázquez, J. *Guía de Barcelona de calles, plazas, paseos, avenidas, parques, oficinas públicas, asilos, iglesias, teatros, consulados, etc., etc...* Barcelona: Rápido, 1924. AHCB.
- Fig. 20. Prats Vázquez, J. *Guía de Barcelona (oficial). Edición económica*. Barcelona: Editorial "Rápido", 1929. AHCB.

Capítulo 3.2 La antigua Barcelona: crónica de una desaparición

- Fig. 1. Frederic Bordàs Altarriba. Un grupo de visitantes en la cubierta de la catedral de Barcelona, 1901. AFCEC.
- Fig. 2. Charles Clifford. Puerto, muralla del mar y Montjuich de Barcelona. c. 1852. *Álbum de recuerdos fotográficos. Viaje de SS.MM. y AA.RR. a las islas Baleares, Cataluña y Aragón*, 1860. Albúmina. Biblioteca Digital Hispánica. BNE.
- Fig. 3. La Muralla de Tierra. Saurí, M./Matas, J. *Manual histórico-topográfico estadístico y administrativo o sea Guía general de Barcelona. La dedica a la Junta de Fábricas de Catalunya y lo adorna con 15 vistas y el plano topográfico de la ciudad*. Barcelona: Imprenta y librería de Manuel Saurí, 1849. BNC.
- Fig. 4. Ilustración del Plano de Barcelona. Angelón, M. *Guía Satírica de Barcelona. Bromazo Topográfico-Urbano-Típico-Burlesco*. Barcelona: 1854. Edición facsímil: Monografías Históricas de Barcelona. Barcelona: Librería Millà, 1946.
- Fig. 5. Vista de la Rambla. Angelón, M. *Crónica de la provincia de Barcelona. Crónica general de España, ó sea, Historia ilustrada y descriptiva de sus provincias*. Madrid: Rubio, Grilo y Vitturi, 1870. Universitat de Barcelona.
- Fig. 6. “Rambla de las Flores”. *Barcelona artística e industrial. Lujoso álbum de fotografías con un resumen histórico de la ciudad repartido por la SAF*. Director: E. Canet. Barcelona: Sociedad de Atracción de Forasteros, 1916. BNC.
- Fig. 7. Frederic Ballell. Apertura de la Vía Layetana. Barcelona, 1910. AFB.
- Fig. 8. *Barcelona artística e industrial. Lujoso álbum de fotografías con un resumen histórico de la ciudad repartido por la SAF*. Director: E. Canet. Barcelona: Sociedad de Atracción de Forasteros, 1916. BNC.
- Fig. 9. “Las dos Barcelonas”, artículo de Apel·les Mestres para la guía *Barcelona descrita por sus literatos, artistas y poetas*. Barcelona: Patronato Oficial de la Unión Gremial de Barcelona, 2a edición: 1916.
- Fig. 10. Vallvé, M. *Barcelona: obra ilustrada con 206 huecograbados*. Barcelona: Edita, 1929.
- Figs. 11-12. Dos visiones aéreas de la nueva y la vieja Barcelona. Ossorio Gallardo, Carlos. *Douze Jours à Barcelone: Guide Illustrée*. Barcelona: La Neotípiá, 1908.

Capítulo 3.3 En la incierta ciudad: primeras visiones del Ensanche

- Fig. 1. Joan Martí Centelles. Vista de Barcelona. *Bellezas de Barcelona: relación fotografiada de sus principales monumentos, edificios, calles, paseos y todo lo mejor que encierra la antigua capital del principado*. Barcelona: Vives-Martí, 1874. BNE.
- Fig. 2. Ilustración satírica del plano del Eixample. *El pájaro verde*. Año 1, núm. 6, 1860. ARCA-BNC.
- Fig. 3. Caricatura de Ildefons Cerdà. *Lo Xanguet. Almanach per l'any 1873 y 1874*, I. López, Barcelona, s. d. DDD-UAB. <http://ddd.uab.cat/record/53801>
- Figs. 4-5. Paseo de Gracia y Rambla de Cataluña. García del Real, L. *Barcelona. Guía Diamante*. Barcelona: Librería de Francisco Puig, 1896.
- Figs. 6-7. Joan Martí Centelles. Vista de Barcelona y perspectiva del Paseo de Gracia. *Bellezas de Barcelona: relación fotografiada de sus principales monumentos, edificios, calles, paseos y todo lo mejor que encierra la antigua capital del principado*. Barcelona: Vives-Martí, 1874. BNE.
- Fig. 8. Desplegable del Hotel Internacional. Martí de Solà, M. *Barcelona y su provincia. Guía-Itinerario descriptiva, Estadística y Pintoresca*. 2º edición. Barcelona: Establecimiento Tipográfico “La Academia”, 1888.
- Fig. 9. Edificio de la Universidad. *Guía y plano de Barcelona y su ensanche: con indicaciones sobre la reforma, contiene además las calles y plazas de los pueblos del llano*. Barcelona: Dirección-Administración de la Guía Consultiva, 1895.
- Fig. 10. Comparativa entre la superficie de Barcelona y la de París, Berlín y Londres. Ossorio Gallardo, C. *Douze Jours à Barcelone: Guide Illustrée*. Barcelona: La Neotípi, 1908.
- Fig. 11. Torres, I. *Barcelona Histórica. Antigua y Moderna. Guía General descriptiva é ilustrada*. Barcelona, 1907.
- Fig. 12. “Arquitectura moderna de Barcelona”. Ossorio Gallardo, C. *Douze Jours à Barcelone: Guide Illustrée*. Barcelona: La Neotípi, 1908.
- Fig. 13. “Arquitectura moderna de Barcelona”. Ossorio Gallardo, C. *Douze Jours à Barcelone: Guide Illustrée*. Barcelona: La Neotípi, 1908.
- Fig. 14. Fotografía de la casa Batlló como sede de la empresa Pathé-Frères. Folch i Torres, J.Mª. *Select Guide Barcelona. Verdadera y única guía práctica para el turismo. Invierno de 1910/1911*. Barcelona: Sociedad de Atracción de Forasteros, 1910.

Fig. 15. “Barcelona. Paseo de Gracia (casa esquina Provenza)”. Álvarez, B. *Barcelona, Anuario ilustrado. Guía de la ciudad*. Madrid: diciembre de 1925. BNE.

Fig. 16. Páginas dedicadas a los Grandes Almacenes “El Siglo”. Ossorio Gallardo, C. *Douze Jours à Barcelone: Guide Illustrée*. Barcelona: La Neotípi, 1908.

Capítulo 3.4 La ciudad enmascarada: retrato en sepia de los barceloneses

Fig. 1. Habitantes del barrio de Pekín de Barcelona a principios del siglo XX.

Fig. 2. “Estado demostrativo de los extranjeros existentes en Barcelona”. PI Y ARIMON, Andrés Avelino. *Barcelona antigua y moderna o, Descripción é historia de esta ciudad desde su fundación hasta nuestros días: contiene la topografía de Barcelona; su clima; calles y plazas; monumentos antiguos y modernos; palacios y edificios reales, nacionales, religiosos, civiles, públicos y particulares; gobierno y legislación antiguos y modernos; instituciones religiosas, científicas, literarias, artísticas y filantrópicas; estados eclesiástico, judicial, civil y militar; hombres ilustres; estadística; bibliografía; marina, comercio, industria, descubrimientos, inventos; historia política desde la época de los Cartagineses hasta el año 1843; servicios, méritos, privilegios, etc. etc.*, Barcelona: Librería Politécnica de Tomás Gorchs, 1854.

Fig. 3. “Cárcel pública. Resumen de los delitos que promovieron las capturas”. PI Y ARIMON, Andrés Avelino. *Barcelona antigua y moderna o, Descripción é historia de esta ciudad desde su fundación hasta nuestros días: contiene la topografía de Barcelona; su clima; calles y plazas; monumentos antiguos y modernos; palacios y edificios reales, nacionales, religiosos, civiles, públicos y particulares; gobierno y legislación antiguos y modernos; instituciones religiosas, científicas, literarias, artísticas y filantrópicas; estados eclesiástico, judicial, civil y militar; hombres ilustres; estadística; bibliografía; marina, comercio, industria, descubrimientos, inventos; historia política desde la época de los Cartagineses hasta el año 1843; servicios, méritos, privilegios, etc. etc.*, Barcelona: Librería Politécnica de Tomás Gorchs, 1854.

Figs. 4-5. “Comparación de los datos recogidos en España con los que suministra la estadística de otras naciones de Europa. Proporción de los dementes de las capitales con su población” y “Proporción de los dementes respecto al sexo”. Saurí, M./Matas, J. *Manual histórico-topográfico estadístico y administrativo o sea Guía general de Barcelona. La dedica a la Junta de Fábricas de Catalunya y lo adorna con 15 vistas y el plano topográfico de la ciudad*. Barcelona: Imprenta y librería de Manuel Saurí, 1849. BNC.
<https://books.google.es/books?id=oY5iwJJZh1gC>

- Fig. 6. “Una vieja campesina catalana”. Valero de Tornos, J. *Guide Illustré de l’Exposition Universelle de Barcelone en 1888. De la ville, de ses curiosités et de ses environs*. Barcelone: G. de Grau et Cie, 1888.
- Figs. 7-8. “Vista de Barcelona” y anuncio de “Amorós. Ebanista de la Real Casa”. Cornet, C. *Guía y Añalejo Perpetuo de Barcelona. Recopilación de todas las funciones tanto religiosas como civiles que tienen lugar durante el año en la capital del Principado, [...] contiene todas las ferias de Cataluña, los mercados y fiestas mayores en número mucho mayor que en los demás*. Barcelona: Librería del Plus Ultra, 1863. Biblioteca de l’Ateneu Barcelonès.
- Fig. 9. “Barcelona. Centro de excursiones. La calle del marqués del Duero (llamada Paralelo)”. Folch i Torres, J.M^a. *Select Guide Barcelona. Verdadera y única guía práctica para el turismo. Invierno de 1910/1911*. Barcelona: Sociedad de Atracción de Forasteros, 1910.
- Fig. 10. “Barcelona a vista de pájaro”. *Barcelona artística e industrial. Lujoso álbum de fotografías con un resumen histórico de la ciudad repartido por la SAF*. Director: E. Canet. Barcelona: Sociedad de Atracción de Forasteros, 1916. BNC.
- Fig. 11. “Barcelona. Vista desde Miramar”. Postal de Hauser y Menet, c. 1905.
- Fig. 12. Páginas dedicadas a la fábrica de la España Industrial y a los talleres de la Hispano Suiza. Ossorio Gallardo, C. *Douze Jours à Barcelone: Guide Illustrée*. Barcelona: La Neotípiia, 1908.
- Fig. 13. “Una de las cuadras de la colonia”. Imagen de los trabajadores de la Colonia Güell. Folch i Torres, J.M^a. *Select Guide Barcelona. Verdadera y única guía práctica para el turismo. 1911-1912*. Barcelona: Sociedad de Atracción de Forasteros, 1911.
- Fig. 14. “Cataluña industrial y sus hombres”. *Select Guide Barcelona. Verdadera y única guía práctica para el turismo. Invierno de 1910/1911*. Barcelona: Sociedad de Atracción de Forasteros, 1910.
- Fig. 15. Planta de la cárcel Modelo de Barcelona. Ossorio Gallardo, C. *Douze Jours à Barcelone: Guide Illustrée*. Barcelona: La Neotípiia, 1908.
- Fig. 16. “Servicios de vigilancia y seguridad”. Ossorio Gallardo, C. *Douze Jours à Barcelone: Guide Illustrée*. Barcelona: La Neotípiia, 1908.
- Fig. 17. J. Fiter. “Cruz de término de San Martín de Provencals”. *Las cercanías de Barcelona. Guía-Cicerone descriptiva, estadística e histórica del forastero*. Barcelona: tipografía de la Casa Provincial de la Caridad, 1888.

- Fig. 18. Suñol, José. *Guía y Plano de San Martín de Provensals. Acompañada de un plano general de la población y de cinco de las barriadas más importantes de la misma confeccionados por el arquitecto municipal D. Pedro Falqués*. Barcelona: Establecimiento Tipográfico-Editorial La Academia, 1888.
- Fig. 19. “Varias familias de excursión en la fuente de la Teula, cerca de la iglesia de Vallvidrera”. Torres, I. *Barcelona Histórica. Antigua y Moderna. Guía General descriptiva é ilustrada*. Barcelona, 1907.
- Fig. 20. “Barcelona. Alrededores”. Foto Grafos. Álvarez, B. *Barcelona, Anuario ilustrado. Guía de la ciudad*. Madrid: diciembre de 1925. BNE.
- Fig. 21. “New York City. *Doing the slums*. A scene in the Five Points”. Frank Leslie’s Illustrated Newspaper, vol. 61; 5 de diciembre de 1885. Library of Congress Prints and Photographs Division.
- Figs. 22-23. Página dedicada al Barrio de Pekín y “Una gitana (bohemia) tipo popular”. Ossorio Gallardo, C. *Douze Jours à Barcelone: Guide Illustrée*. Barcelona: La Neotípiá, 1908.

Epílogo. Andrenio y la "turismofobia"

Lucien Roisin. Postal coloreada del Mirador de la Reina del Tibidabo, construido con ocasión de la visita de la reina regente M^a Cristina a la exposición de Barcelona de 1888.